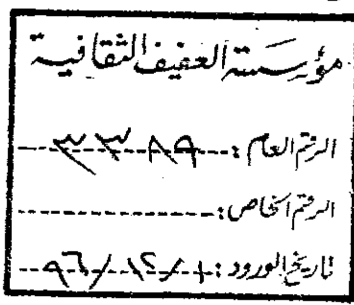


الثقافة الشعبية



تجارب واقاويل يمنية

عبد الله البردونى



شيءٌ .. كالتقديم

قد يبدو هذا الكتاب امتداداً لكتاب (فنون الأدب الشعبي في اليمن) وهذا صحيح وغير صحيح : فبين الكتابين صلة ولكنها مختلفة الوجوه والغايات ، لأني عُنيت في كتاب (فنون الأدب الشعبي في اليمن) بدراسة الفنون الأقاويلية وماتنطوي عليه من قيم فنية وماتُسرُّ من مضامين اجتماعية ومن تطور تاريخي .

أما في هذا الكتاب فقد كانت غايتي : تلمُّس ثقافة الشعب الذي خلق الأقاويل ، وكيف تثقّف بغيرها حتى أجاد قولها ، وكيف صارت أقاويل جيل سابق ثقافة أجيال لاحقة لا تضيف إلى سابقها إلا على غراره مهما أختلفت تجارب القول .

إذن فوجه الصلة هو دراسة الأقاويل : في الكتاب الأول للغوص في المضمون الاجتماعي ، وفي الثاني لتبيّن ثقافة الشعب القائل ، ومن جهة اخرى فإن هذا الكتاب حاول استدراك ما فات الكتاب الأول من الفنون الشعبية مثل : فن الدوشنه ، والتماسي الرمضانيه ، وحوار المطر .. إلا أن هذه الأنواع الثلاثة خضعت لدراسة مختلفة : أي أنّ تناولها كان بحثا عن الثقافة التي رددتها وأضافت إليها ، وكيف توارثتها الأجيال كمحفوظ ثقافي .

إلى جانب هذا فإن بين الكتابين اشتراك في مقارنة أقاويل الشعب اليمني بأقاويل الشعوب الأخرى ، وبأقاويل شعرية ونثرية من نتاج العصور الأدبية كلها .

فكما أن الكتاب الأول عني بالأشباه والنظائر في الفنون ، فإن هذا الكتاب عني بالأشباه والنظائر من أقاويل الشعوب في كل العصور ، لمعرفة اشتراك الشعوب في التجارب والتعبير عنها ، وفي ماهية الثقافة التي أفصحت عنها أقاويلها سواء أكانت محليَّة أم مدوّنه .

فليس هذا الكتاب في ثقافة الشعب اليمني ، وإنما في ثقافة الشعوب كلها ، لأنها متماثلة التجارب متقاربة الأقاويل عن تجاربها .. فكأنها شعب واحد ، مهما تباعدت المسافات ومهما أختلفت ألوان الأعلام وأشكال الأنظمة والتنظيمات .

وسوف يلاحظ القارىء الصلة الحميمة بين الأقاويل الشعرية الفصيحة ، وبين الأقاويل الشعبية ، التي لم تعتمد على الفصاحة بمفهومها النحوي وإنما بفحواها الأدائية .

ذلك لأن اللغة العربية لغة واحدة : سواء كانت مقنَّنة بقواعد النحو والبلاغة ، أو خارجة عن هذه القوانين .

لأن أصل اللغة بشقّيها الفصيح والعامي هو الوقف على آخر الكلمة ، لأن أصل الكلام هو الوقف ، وذلك قبل دخول عوامل الإعراب كما قال النحاه ، وبعد دخول عوامل الإعراب لم يتغير شيء في الدلالة العامة ، إذ يؤدي القول العامي ما يؤدي الفصيح من أغراض نفسية وأسرار ثقافية .

وهذا يدل على أن اللغة العربية هي هذه اللغة التي يتحدث بها العرب في كل قطر وفي كل عصر .

فكل ما باح به اللسان العربي هو قول عربي : سواء كان معرباً أو ساكناً أو مبنياً على السكون كسائر المبنيات في كتب النحو من أمثال : المبني على الكسر ، أو المبني على الفتح ، أو المبني على الضم ، أو المبني على السكون .

من هنا يتجلّى : أن قواعد الإعراب والصرف والبلاغة ، علوم اللغة وليس اللغة ، لأن اللغة هي التي تلغو بها الألسنة في البيوت والأسواق ، وفي الطرق والحقول ، وفي المكاتب والدواوين .

أما اللغة المقعَّدة بالإعراب والتشابيه والاستعارة والتجنيس والمطابقة ، فإنها تشبه اللغة الأجنبية من ثلاثة وجوه : الوجه الأول أنها لا تُنال إلا بالتعلم في المدارس والمعاهد والكليات ، الوجه الثاني أنها قابلة للنسيان كاللغة الأجنبية إذا لم يتواصل التعامل معها بعد الدراسة ، الوجه الثالث أنها تتجدد مفردات ومصطلحات بفعل التطور الاجتماعي والثقافي .

فالذي يتخرج من كلية اللغة العربية وينقطع عنها إلى أعمال أخرى ، سرعان ما ينسى تلك القواعد ، لأنه يتحدث بغيرها ويتعامل مع آخرين لا صلة لتعامله معهم بالقواميس وكتب النحو ، والذي يتخرج من كلية أجنبية وينقطع عن التعامل بتلك اللغة ترجمة منها واليها فإنه ينساها بعد وقت .

كذلك خريج اللغة العربية ، فإذا لم يتحول إلى كاتبٍ أو شاعر أو مدرّس لمادة العربية ، فإنه سوف ينسى ما تعلّم من قواعد صرف ونحو وبلاغة ، لأن التحدث اليومي لا يستدعي تلك القواعد ، لأن التحدث بها في الأغراض اليومية يلحقها بالحذلقة أو بالغربة بين الأهل كما قال الجاحظ : (لو قلت للبائع زن لي رِطلاً من الرطب) لظنك تطلب من غير بضاعته ، فيحسن بك أن تخاطب السوقي بما يفهم عنك وأن تتحدث إلى الجار بما يشاركك في نطقه ، لأن ذلك آنس للقلوب وأذهب للوحشة .

أكثر من هذا أن الشيوخ الذين كانوا يدرسّون اللغة في حلقات كانوا يفسّرون قواعد النحو باللغة العامية ، لكي يتبين الطالب التفسير ، ولوفَسَّروا الإعراب بالنطق المعرب لضعف الإفهام بين النصّ وتفسيره والقاعدة ومثالها .

إذن فاللغة العربية هي ما ينطقها الشعب معبّراً عن حاجاته ، ومواصلا علاقاته مع سواه من الناس .

ومن الملحوظ أن لغة الشعر سواءً العامي أو الفصيح تحتاج إلى تركيبة مختلفة عن لغة المساومة في الأسواق والمثاقفة في المجالس والمفاهمة في الطرق والمكاتب .

إذن فهذا الكتاب محاولة لمعرفة ثقافة الشعب : من خلال الأقاويل العامية ، ومن خلال النصوص المعربة .. لأن اللغة واحدة لا يزيدها الإعراب ولا ينقصها غيابه .

على أن معرفة قواعد الإعراب والبلاغة ، علم يستحق الطلب لذات العلم اللغوي ، لأن الجهل مرفوض بكل وجوهه ، كما أن العلم بكل فنونه غاية الغايات الانسانية . أما الأداء النفسي فإنه يؤديه أي نطق يفوه به اللسان ويستقبله السمع .

وقد ركّز الكتاب على الثقافة الشعبية بكل مظانها ، فاستشهد بالنصوص الشعرية من كل البحور والعصور ، وبالأقاويل الشعبية من كل الأحجام الصوتية ومن كل الأحقاب التاريخية ، ولم يعتمد على الفصحى وحدها لأنها لا تؤدي الغرض كله ، ولا على العامية وحدها لأنها متصلة بالفصحى أو مشتقة منها .

وهذا ما يحاوله بعض الأساتذة الذين يغيِّرون أمثلة النحو المعاصر ، فيقولون : ركب محمدٌ القطارَ . بدلاً من : ركب عليّ الفرسَ . غير ان الضم والفتح يغير أداء الكلمة في سمع العامي . فهل تصح قسمة اللغة إلى قسمين : لهجه ، ولغة ؟ إن هذا التقسيم كتغيير أمثلة النحو ، لا يُقرِّب الفصحى من المعاصر .

فما الفرق بين اللغة واللّهجه ؟

إن اللغة عامة لكل ما يحكيه الناس ويكتبونه ، أما اللّهجة فهي تغيير في هيئة النطق إما بالفصحى وإما بالعامية ، لأنها تؤدى بالمدّ أو بالإمالة ، فتتغير هيئة الصوت بين شعب وشعب ، بل أن اللهجات مختلفة بين منطقة وأخرى في الشعب الواحد .

فاللهجة أداء صوتي : سواء كان المؤدّى فصيحا أو عاميا ، لأن اللهجة صميمية اللغة وليست هيأتها .

ولهذا قيل : فلان صادق اللهجه ، أي أن حديثه يدل على صدق نويّته ، وقد وُصف (عبد الله بن مسعود) بأنه : أصدق الناس لهجة .

وكان رجال الحديث يرون صدق اللهجة مقياس عدالة المحدّث ، فيقولون : (فلان صادق اللّهجة) و (فلان مدخول اللّهجة) .

فاللهجه هنا هي اللغة الدالة على زكاء النفس أو على خبث طويتها .

فاللهجة هي اللغة بمختلف أدائها الصوتي ، فعبارة لهجه ولغة لا تصلح تفريقاً بين العامية والفصحى .

ألا نسمع المحاضر المصري أو اللبناني ينطق الثاء سيناً مثلاً حتى وهو يتلو كتاباً نحوياً فيقول : قد يم وحديس ؟ ، وهذا من اختلاف هيئة النطق سواءً كان المنطوق قولاً كتبياً أو قولاً شوارعياً .

إذن فعبارة لهجات المناطق ولهجات الشعوب لا تدل على العامية ، لأن العامية هي اللغة العربية سواء أكانت معربة أم غير مغربة .

وهذا الكتاب لم يعتمد على المحكيات وحدها ، وإنما اعتمد على المدونات لأنها مع المحكيات توصّل إلى ثقافة الشعب .

لأن الشعراء والنحاة والبلاغين من غمار ملايين الشعوب ، ومن مختلف طبقاتها بل إن أغلبهم كانَ من الذين تسموا بالموالي أو النابته ، وإن تعلّقوا بالقصور بحكم الضرورة ، فإنهم قد أوصلوا إليها عصارة الثقافة الشعبية ، لأنها نسغ اللغة الكتبية والشفوية .

الذكاء اليمني
في رأي بعض الآخرين

بعد أن تحولت الحماسة من قَبَلَيه إلى شعبية تراءت عدة أقاويل .. ، تعتد بالشعوب ويفضل كل قائل شعبه على سائر الشعوب .. ، وهذا امتداد لتفضيل كل قائل قبيلته على سائر القبائل ، . إلا أن التمدح بالشعوب أكثر مشروعية وأفضل من الإنحصار في القبيلة أو البيت وبالأخص إذا كان التمدح بالشعب لاستنفاره أمام المعتدين أو لتجاوزه تخلفاته : أما لغير غاية فإن التمدح بالشعب ضرب من القبلية المطورة ونوع من الشوفينية ، غير أن أغلب الأقاويل الشعرية ظلت منعكس التمدح الشعبي .. كما أنها كانت منعكس التفاخر العشائري والبيتي ، وكان أول تفاخر شعبي بالفصاحة والبلاغة باعتبارهما أعظم المزايا العربية .. وإلى مثل هذا أشار حسان بن ثابت مخاطباً قريشاً بسبق اليمنيين إلى أفصح اللغات كما يقول :

تعلمتموا من منطق الشيخ يعربٍ .
أبينا فصرتم معربين ذوي نفرِ
وكنتم قديماً ما لكم غير عجمةٍ .
كلاماً وكنتم كالبهائم في القفرِ

ـ فحسان في هذا النص يؤرخ لغة قومه ويصفها بالسبق إلى الافصاح وإلى أنصع البيان .. ، حتى كأن اللغة القرشية فرع من فروع اللغات اليمنية .. ولم تحقق مكانتها البلاغية إلا بفضل اللغة اليمنية .. ، فهذه أول نزعة تصدر عن الشعب وللشعب وتتجاوز القبلية إلى الأمة أو إلى جماعات الشعوب .

ولما كاد هذا أن يبدو مسلَّماً تعالت نقدات مصوبة إلى اليمنيين والتقليل من شأنهم .. فقال أبو عمرو ابن العلاء اللغوي المعروف « ليس في اليمن شعر ولا شعراء وإنما فيها دابغ جلد وحائك برُد وسائس قرد » .. وهذا القول يُنفي عن اليمنيين الشعر

لكي يثبت فصاحة اللغة لقريش .. ، غير أن هذا القول يذم اليمنيين بما هو أعلى مدح لأنه وصف اليمنيين بالصناعة .. فدباغة الجلود .. وحوك البرود .. وترويض القرود على الأعمال البشرية كانت من علامات الحضارات الصناعية والزراعية .. ، لأن دباغة الجلود كانت تدل على المهارة التجارية لأنها كانت تستخدم لأكثر من غرض تجاري ومحلي ..

أما حوك البرود فأدل على المهارة الأوسع .. ، أما سياسة القرود .. فهي أهم دلالة على تسخير اليمنيين للقرود لكي تشارك الناس في بعض الأعمال ، وبالأخص حماية المزارع وحراسة المواشي وحمل أدوات الحرث والحصاد .. ، إلا أن قول ابي عمرو بن العلاء قصد « التنقيص » لأن العرب في أيامه كانوا يتفاخرون بالقتال والرحيل ويحتقرون الزراعة وصناعة القماش ودبغ الجلود .

– كقول ابي عمرو قول ابن هرمه في هجو اليمنيين .

وما بقيت بذي يمن رؤوسٌ

ولا ضرّت بفر قتها نزارا

كعنز السوء تنطح من رعاها

وترأم من يحد لها الشفارا

وكان هذا إمتداداً لنونية الكميت الأسدي التي فصّل فيها معائب اليمنيين .

– وعلى هذا رد دعبل الخزاعي اليمني على الكميت وسوّاه بقصيدة طويلة من طراز هذا البيت :

من اي ثنيةٍ طلعت قريشٌ

وكانوا قبلنا متنبطينا

– فهذه المفاخرات والمنافرات شعبية لا قبلية – وإن تطورت من القبلية حسيّاً وشعرياً – على أنها تعميمية لا تثبت للنقاش ولا تدل على اكتشاف اجتماعي يحدد مزايا شعب على غيره .. لأن الشعوب متشابهة التجارب والأفراد .. ، ففي كل شعب عظماء وأدنياء وفهماء وأغبياء .. ، ولا يمكن تفضيل شعب على آخر

لأن الشعوب كلها تملك قدرات ومزايا ونقائص وتفاهات ، وبوجود قيادات عظيمة تصبح كل الشعوب عظيمة لا فرق بين من تسمّى عربيّ ومن تسمّى أعجميّ أو من تسموًا بالفاتحين وبالنابته .. ، غير أن التفاخر بالعشائر تطور إلى التفاخر بالشعوب .. فانتقل هذا الطور من الأقاويل الشعرية إلى الكتابات الأدبية والتاريخية ، وكان الجاحظ أكثر تعميما في أوصاف الشعوب في مثل قوله :

« لا أعشق من يمني .. ولا أظرف من عراقي .. ولا أخف من حجازي .. ولا أمهر من شامي .. ولا ألأم من مصري » .. واستدل الجاحظ على ما ذهب إليه ببراهين آحادية .. ، فاستدل على عشق اليمنيين بشهرة عمر ابن ابي ربيعة في الشعر الغزلي الاباحي .. لأن اخواله من اليمن .. وهذا الاستدلال غير صحيح لأن بني مخزوم ـ الذين منهم عمر ابن أبي ربيعه ـ مشهورون بالغرام النسائي كشهرة نسائهم بالحسن .

ـ وقد أجمع المؤرخون على استهجان زواج خالد بن الوليد المخزومي بأرملة مالك ابن نويرة في المعركة متخطياً تقاليد الحروب العربية .. ، ورد المؤرخون طمع خالد في زوجة مالك فور قتله إلى عراقة بني مخزوم في العشق .. ، فلم يكن غزل ابن ابى ربيعة بسبب خؤولته في اليمن وإنما عشقه إرث مخزومي .. ومن افراز عصره الأموي الذي جعل العشق علامة الذوق الانساني كما فى قول الأحوص :

إذا أنت لم تعشق ولم تدر ما الهوى
فكن حجراً من يابس الصخر جلمدا .. ،

وبهذا يضعف استدلال الجاحظ على عشق اليمنيين .

ـ أما استدلال الجاحظ على لؤم المصريين فأكثر بطلانا .. لأنه استدل على لؤمهم بسجن عزيز مصر يوسف الصديق سبع سنوات بعد أن تأكدت براءته .. ، وهذا السجن من عمل حاكم مصر لا من عمل مصر الشعب .

ـ أما صفات العراقيين والحجازيين والشاميين فلم يبرهن عليها الجاحظ بدليل تاريخى أو شعـري .

- غير أن الجاحظ قد أثر على كتاب التاريخ .. ، فقال ابن بسام الأندلسي في كتابه « الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة » بأن الاندلسيين أمهر من الصينيين وأقوى عبقرية من اليونانيين وأشجع من الرومانيين ، وهذا أقرب إلى التمدح منه إلى الدراسة .

- فقد عُرف الصينيون من أقدم العهود بالمعمارية النادرة وبالفن النقدي ، وبالأخص نقد الفن التشكيلي .. ، فهذا الضرب من الادعاء لا يغوص في حقائق الشعوب ومجموع مزاياها أو معايبها .

- غير أن بعض الموروثات القولية تطورت إلى عصرنا هذا .. ، ومما شاع بين الكتاب والرحالة الأجانب والعرب الذين زاروا اليمن « الذكاء اليمني » .. فرأى البعض أن أهل اليمن أذكى الناس واستدل على هذا بنظرات اليمنيين .. وضوئية لمح عيونهم وقوة فراستهم في الوافدين وغير الوافدين .

- قال ابن جبير : ما رأيت ألمح من نظرات اليمنيين حتى أن كل ناظر يغوص في الذي ينظر إليه .

ومن المعاصرين قال الدكتور أحمد فخري : « إن لليمنيين ذكاءً ملحوظاً ولكنه لا ينعكس على تغيير واقعهم وتنظيم أحوالهم .

- وتواترت الأخبار عن ذكاء اليمنيين .. ، فأكد البعض رواية الرحالين على أن اليمني انسان ذكي بالفطره .. متوهج العين .. حاد النظرة .

- ورد البعض على هذا الرأي في ذكاء اليمنيين قائلاً : لو كان اليمنيون أذكياء لعمروا بلادهم واستخرجوا خيراتها وجعلوها أخصب البلاد كما فعل أجدادهم الذين بنوا السدود واحتجزوا مياه الأمطار وشقوا الأراضي البركانية حتى صلح فيها الغرس وطابت فيها المغارس ..

- وهناك رأي آخر يثبت الذكاء اليمني ويرى فرادته ويستدل على هذا بقوة ملاحظة اليمنيين حتى أن هناك أفرادا يصبحون مهندسين بمجرد معاونتهم للمهندس .

ـ قال نزيه العظم : رأيت اليمن في الأربعينات وقد بدأت السيارات ترحل من عدن إلى صنعاء والعكس .. وقيل لي أن كل قائد سيارة يصطحب شاباً يكون عوناً له في اجتياز الطرق الصعبة ولا تمر سنة أو شهور حتى يصبح معاون قائد السيارة قائداً لسيارة أخرى .. ، فبمجرد مساعدة القائد يتحول المساعد إلى قائد سيارة بمجرد النظر إلى حركة قائد السيارة وكيفية حركته في مختلف المناطق .

ـ كذلك في شئون الهندسة فعندما استقدمت اليمن المهندس . (دنسكر) ، خبير المضخات فى الأربعينات . انتقى مساعدين له من اليمنيين قاموا بمهمته عند إنتهائها .

وفي مطالع الستينات ساءت العلاقات بين الأمام أحمد وبين نظام ج . ع . م فسحبت مصر مهندسيها الذين ركبوا إذاعة صنعاء وتولوا تشغيلها لحل محلهم المهندسون اليمنيون بنفس الاقتدار .

ـ وتقول رحالة انجليزية .. ، مارأيت أذكى من اليمنيين .. ، زرت اليمن في الستينات وعرفت عشرة رجال في تعز وصنعاء وصعده وهم يصلحون أجهزة الراديوهات والمسجلات .. ، ولما سألتهم عن دراستهم ومن أي مدرسة فنية تخرجوا .. أجابوا أنهم لم يتعلمو القراءة والكتابة .. ، وعجبت من ذكاء هؤلاء الأميين الذين يهندسون بدون دراسة هندسية .. ، وقد جلست في دكاكين هؤلاء وعرفت كيف يصلحون عطل الأجهزة بسرعة ويعرفون سبب التعطل بسرعة .. ، وكان اصلاحهم لكل جهاز مضمون النتيجة برغم أن تلك الأجهزة كانت تأتيهم وهى ساكتة فتنطق بعد عدة لمسات .. أصلحت الخلل وصححت العلة .. ، فهذا الذكاء منقطع النظير لأنه نتيجة الخبرة بلا دراسة .. ونتيجة الملاحظة بلا تعليم .

ـ غير أن هذا الحكم ينطبق على أفراد تميزوا بالفطنة البصرية ولا يصدق هذا الحكم على جملة اليمنيين .. ، فالذكاء الشعبي أو الغباء الشعبي غير وارد فى الأحكام لأن الشعوب تتكون من الفهماء والأغبياء وقد يكون أعداد الفهماء في بلد أكثر من بلد آخر ..

ـ أما التعميم بأن هذا الشعب منتخب وهذا الشعب حقير فمجرد مجازفة .. ، لأن الشعوب كلها تملك استعدادا للتطور وللابداع إذا توفرت فيها الثقافة الاختبارية والتعليم المنهجي والريادة السياسية التى تبحث عن المواهب وتحسن تجنيدها وتوجيهها وتعدد مواقعها واختصاصاتها .. فليس هناك شعب ذكي وشعب بليد وشعب غجري وشعب راق لأن كل الشعوب تصلح للرقي إذا توفرت أسبابه وتهيأت قياداته التى تملك الحس الابداعي والملكة القيادية والشروط الشعبية .

المال عند حكماء اليمن

كان للمجتمع اليمني ثقافتان ، ثقافة المدينة وهي ذات شقين : شعبية ورسمية : أما الشعبية فهي ثقافة الأحياء الزراعية في المدائن وهي تتأثر بالثقافة الرسمية في تعاليم الدين ومعرفة أحوال التجارة كما يتأثر الرسميون بثقافة الزراعيين لأنهم يشكلون يداً عاملة في البناء وتجصيص البيوت كما يشكلون حراسة ليلية لأسواق المدينة وأحيائها ، وبهذا الاختلاط المنفعي تتقارب الثقافة الرسمية والشعبية في المدينة .

أما ثقافة القرية فهي متعددة المصادر ، ومن أهم مصادرها الاعراف والأمثال والحكايات وأخبار الحروب وسير الأبطال الشعبية ، وعلى تعدد مصادر الثقافة الشعبية فانها دائمة التطور مهما يكن بطؤه ، فبعد أن كانت السيرة الشعبية هي ثقافة الأماكن التي يتوفر فيها القارئون والرخاء المادي والمجتمع المستفيد من أساليب المدينة ، كالحيمة وريمة ووصاب وعتمة وبعض نواحي صعده . فقد كانت هذه المجتمعات تتمتع بفقهاء يقرأون للتجمعات كتب السيَر الشعبية وكتب الترغيب والترهيب والاماديح النبوية وسير الأئمة والسلاطين إلى جانب ما يستجد من أخبار الأحداث كما كانت تنعم بالمواسم الرخية غالبا وبحقول القات التي تحلي الجلسات وتثير شهوة التحدث والاستماع ، أما المناطق الوسطى والمناطق الشمالية الشرقية فقد كانت تقتصر ثقافتها على الأخبار عن الأحداث والأمطار وعلى أقاويل الشعراء والمداحين وعلى وصايا الحكماء وتجاربهم . على حين كانت ثقافة المدينة تقتصر في جانبها الشعبي على أصداء الأخبار السياسية وعلى أخبار الحروب القبلية لما لها من تأثير على الأسواق وعلى قطع الطرق أمام مجلوبات الريف إلى المدينة لأن ذلك المجتمع كان متفرجا على التغييرات غير فاعل فيها لأن أبناء المجتمع الشعبي في المدينة ليس من اصحاب الحل والعقد في تتويج حاكم أو خلعه .. أما الطبقة الوسطى والطبقة الحاكمة في المدينة فقد كان أساس تعليمها هو الفقه وأصوله واللغة ومشتقاتها من إعراب وصرف وبلاغة ، والقرآن وتفسيره . هذا هو الشق الرسمي من ثقافة المدينة ، فإذا لاحظنا اختلاف ثقافة الريف

فسوف نجد السبب يكمن في القطيعة بين المدينة والريف وفي سوء العلاقة النسبية بين المدينة ، وبين القرية المستغَلّة لدوائر المدينة وأسواقها ، لهذا كانت الثقافة الشعبية في حواري المدينة والريف تختلف عن الطبقات الرسمية والتجارية في المدينة ، وإذا تلمسنا أهم جانب من الثقافة الشعبية فسوف نجدها تتمثل في وصايا الحكماء الذين كانوا ينبغون من فترة إلى فترة ، وعلى كثرة الحكماء في كل جيل ، فإن الحكماء المعدودين المعتبرين ثلاثة : هم .. (على بن زايد) ، و (الحميد بن منصور) ، و (حزام مرشد الشبثى) . صحيح أن هناك أسماء حكماء انتسبت اليهم أقاويل ووصايا من أمثال أبي خيزرانه فى آنس وجهران ، وأبى لؤلؤه فى مناطق يريم ورداع وعنس ، وعلي بن زيد فى لحج ، إلى جانب أسماء تاريخية قريبة العهد بزماننا من أمثال القردعيين وغزال المقدشية وعثمان اليافعي .

فلماذا انتمت كل الأقاويل الحكيمة والوصايا التجريبية إلى الثلاثة الأوائل : ابن زايد ، ابن منصور ، الشبثى . إن هؤلاء تفردوا بحسن التجربة وبجودة الافصاح عنها . لهذا انتسبت اليهم بعض أقاويل غيرهم ، كما انتسبت إلى غيرهم بعض أقاويلهم ، وعلى هذا الخلط في نسبة الأقاويل فإن هؤلاء الثلاثة رمز الأجيال اليمنية المجربة ، وربما كان أهم خلاصة تجاربهم هو تمجيدهم للأرض وتفانيهم في محبة التراب ودرايتهم بمواسم الانبات والحصاد ومواقيت الأمطار والصحو والبرد الميبّس الخضره وأملهم المتزايد في خير ما تغل الأرض حتى لو أجدبت بعض السنوات فإن آمالهم فى المواسم المقبلة تتزايد . لهذا أطلقوا تسمية الأرض على كل المال ، فلا يقصدون بالمال في أقاويلهم ما يمتلك الانسان من دور وأثاث ، ولا ما يحتاز من ذهب وفضة ومواشٍ وأبقار وأغنام وإبل وسلاح ، وإنما المال عند هؤلاء الحكماء هو الأرض وليست الأبقار والإبل إلا من أدوات حرثها وبذرها ، فإذا عبر أي حكيم عن المال فلا يقصد غير المزارع والمرافق التي تسقيها حتى اقترن المال بالرجال لاضطرار كل منهما إلى الآخر كما يقول ابن زايد (لا تقل يا مالاه وقل يا رجالاه) وهذا الماح ذكي إلى أن إجادة الأرض بفضل إجادة الحرث والتعهد اللذين تبذلهما زنود الرجال ، فالمال

والرجال صنوان عند ابن زايد . كما في قوله الأول وكما في هذا القول (المال كله موارك إذا لقي من يمونه وإن يلاقي ولد ويل باعه وفارط رهونه) .. فكل الأرض تنبت وتثمر ، وإنما المهم هو الرجال الذين يحرثون هذه الأرض وينقّونها من الطفيليات ومن زحف الرمال ومن امتداد حصباء الجبال ، فالمال أعظم المعطيات إذا لاقى أقدر العاملين ، أما إذا لاقى ابن الويل فإنه يبيعه أو يغلّق رهونه ، وفي هذا القول إشارة إلى فترات بيع المزارع ، ففي القرن التاسع عشر وأول القرن العشرين كان المزارعون الفقراء يبيعون أموالهم للقادرين بأرخص الأثمان وكان السعر « معراد » بريال أي أن المشتري يرمي بحجر من يده من طرف إلى طرف آخر ، فيشتري من حيث وقف الراجم بالحجر إلى حيث وقعت الحجر ، وكان الذين يشترون يختارون السواعد التى تطيل مسافة الرجم بالحجر . وهذا ما يسمى مغراد بريال ـ معنى هذا أن أكثر من مائتي متر بريال لأن البيع لم يكن يقوم على المساحة مثل اليوم وذلك لرخص الأرض واسترخاص مالكيها إياها لأن جودها كان يتوقف على سخاء المواسم المطيره وبالأخص في المناطق التي مزارعها (قيعان) : كجهران وعنس السلامة ويريم واشباهها كقاع البون وكانت حجة البائعين هي الحاجة إلى الريال وعدم الأمل في المواسم الممطرة ، فهذا التعلل بأن هذه الأرض لا تزرع الغلال الجيدة ومن هذه المواقف أطلق ابن زايد صيحته [« المال كله موارك إذا لقي من يمونه » . وإن يلاقي ولد ويل باعه وفارط رهونه] .

وإذا كنا قد عرفنا البيع فمن المفيد أن نتلمس المغالطة في مفارطة الرهون ، كان الراهن يرهن مزرعته بمقدار من النقود أو الحبوب وإذا عجز عن القضاء في المدة المحددة صار الرهن بيعاً بالذي دفع المسترهن عند الرهن ، وهذا مغالطة للشريعة التى تنهى عن إغلاق الرهن بما فيه وتدعو إلى تقويم المباع بثمن عدلين فتنص المسألة الشرعية هكذا ولا يغلق الرهن بما فيه ، حتى ولو طالت مدة الاسترهان ، ولو تحددت إلى أجل معلوم ، فإن الرهن لا يؤل إلى بيع إلا بتثمين جديد يلي مدة الاسترهان ، ولم يكن ابن زايد ـ فيما يبدو ـ على دراية بفقه البيع والشفعة

والرهن وإنما استخلص التجربة من واقع الناس لكي يصم الذى لا يطلق ماله من الرهن لأن كل مال « موارك » أي خصب إذا عرقتَ عليه الجباه وتحركت فيها الزنود ، أما (حُميد بن منصور) فإنه لا يخرج عن هذا المنحى الذى يقدس الأرض بل إنه يرفع عظمة سلطان الأرض فوق كل السلطنات .

يقول حُميد بن منصور (المال شيخ السلاطين
لا ينقصه رخص الاسعار
ولا تضره سكاكين
من كان على المال صبّار
ما يلتجي للدكاكين) .

وهذه إشارة إلى الذين كانوا يتركون المزارع الخيّرة ويلجأون إلى إيجار نفوسهم عند أصحاب الدكاكين كحمّالي بضائع أو كانسي أسواق أو كعمال موانىء في دكّتي عدن والحديده وهذا التعظيم للأرض والاستهانة بالعمل في الأسواق ملتقى مشترك بين ابن زايد وابن منصور حتى أن ابن منصور يرى المال سلطان السلاطين لأنه لا يرخص كبضائع السوق أيام الكساد ولا تضره المعارك الحربية كالناس ولا يتعرض للأمراض الوبائية التى تتعرض لها المواشي فتسقط لذبح السكاكين ويختم ابن منصور قوله بالدعوة إلى الصبر على الأرض والذوبان في أعماقها لأنها أسخى عطاءً من أصحاب الدكاكين ، وهذا يشبه دعوة الحكيم اليونانى « هزيود » في ملحمته الزراعية « الأعمال والأيام » « ما أسخى هذه الأرض تشقها المحاريث وهى ساكنة وتضربها الأمطار والسيول وهى صابرة وتهبط عليها الطيور والغربان وهى مرحبة كمائدة مفتوحة لكل يد وفم ومنقار وحين تتهيأ للعطاء تجود بالوفير الوفير ولا تسأل كم أعطت ، ولا كيف سخت ، بل تستزيد من إغداقها فتعطي كل موسم أكثر من سابقه ، فمنها نتعلم الحكمة وطيبة القلب ، إنها المعلم الأول » إن هذا النص إذا تغاضينا عن التأمل الذهني وأدبية التعبير في الترجمة أو النص لا يختلف في مرماه عن حكماء اليمن ،

فابن زايد أطال الأقاويل في الأرض وفي عطاياها ، وكذلك ابن منصور ومثلهما حزام الشبثي الذي يقول :

((ياوَلَدي يامحمد
المال ذُهبان مُجمَّد
وخيره اطعم وأزيد
اوبه لجربه على الغيل
وكل جربه على السيل
ولا اختلف بارق الصيف
ما يختلف صيف ثاني
هذي السنة هي سنة حيف
والثانية خير داني
الخير يقبل ويبطي
ما احلى القبول بعد بَطيِه
والدهر يعلي ويوطي
والخير سيره وجيِّه))

فهذا النص العظيم ملىء بالتجربة والتفاؤل وهو أقرب إلى الوصايا الحكيمة منه إلى الشعر الهزجي وان هزج به الفلاحون في مواقيت الحصاد لأن هذا النص معجون بالتجربة والمقارنة بين الأرض والأزمان وبين شح المواسم واحتمال خيرها الوفير فلا ييأس الشبثي ـ من قحط هذا العام لأن العام القادم سيختلف عن سابقه ، وإذا تتابع الجدب فإن للخير غياباً وظهوراً أو على تعبيره الحرفي ((سيره وَجَيّه)) أما ابن زايد فالتقى مع ابن منصور في خلود الأرض وعظمتها أمام الطوارىء ففي أكثر من نص مَيّز ابن زايد الأرض على سائر الممتلكات لأنها لا تموت كالأغنام والأبقار ولا تنفد كالدراهم ، وإنما هي خير دائم تنتظر مواصلة الجهد الانساني واغداق المواسم فالمال عند حكماء اليمن جميعا لا يطلق على كل الكنوز ، وإنما هو ينطبق على الأرض التى انبتت الانسان وحملته والتى تنبت الزرع وتدر الضرع ، فهذه الأرض هي

مدرج صبانا من الميلاد وهى قبورنا وقبور أجدادنا ، وهي بين المهود واللحود عطاء متصل بعطاء ، وخير موصول بخير ، فالأرض عند كل الحكماء ينابيع العطاء وهي عند حكماء اليمن أعلى مجدا وأقدس قداسة على أن أقاويل الحكماء لم تكن تصوراً شعريا ، وإنما معطى تجارب كل الناس عبّر عنها أولئك الحكماء ، لهذا أصبحت أقاويل الحكماء الثلاثة تعليما شعبيا ، وثقافة اجتماعية تتناقلها الأجيال ويسردها الأجداد للاحفاد إلى أن أصبحت أقاويل هؤلاء الحكماء دستورا زراعيا فيما يتصل بالمواسم والأرض ، كما شكلت أقوالهم في غير الزراعة أصول الأعراف وأسيَر الأمثال الشعبية .

من مثل قول ابن زايد :

ذي ما يقاتل ويقتلْ　　　له المنايا تشلّهْ

ومن مثل قول الحميد بن منصور :

مالك هو عليك

ومن مثل قول الشُبيثي :

ذي ما يجيب داعي القومْ　　　صَيَّح وما حَّد يجيبهْ

وكل هذه الأقاويل وأمثالها كانت راسخة في نفوس الناس ، وإنما أنطقها الحكماء عن صمتهم ، فصارت أهم ثقافة الشعب لأنها من صميم واقعه ومن هجسات نفسه .

الخـرافـة الشعبيــة

في عصور البحث عن آداب الشعوب ، تجلت قيمة هذه الآداب وما تحمل من أسرار إنسانية ، مهما كانت سذاجتها الفطرية فإنها تمتلك بكارة النكهة وطراوة المعرفة ، فأكد اكثر الباحثين أن آداب الشعوب أدب واحد مهما تعددت أمكنته ومآتيه ، فأغلب الحكايات الهندية والفارسية رحلت إلى أوروبا ، ويتساءل (فريزر) في كتابه (الغصن الذهبي) عن سبب رحلة الحكايات الشعبية والأغاني المحلية إلى أوروبا : هل هاجرت مع الناس من الشرق أم نقلها رحالون من الغرب ؟ أم من طبيعة الفنون الشعبية أن تجوب العوالم بأيسر الوسائل ؟

كهذا التساؤل عن رحلة الفنون إختلفت الآراء حول الخرافة والاسطورة ، فرأى البعض أن الأسطورة هي التي تنتسب إلى الآلهة وإلى الذين تباركهم من البشر كأساطير اليونان ، لأن الأحداث الخوارق للاعتياد لا تصدر إلا عن الآلهة على حد زعم أصحاب الرأي ، أما الخرافة فأنها الأفعال الخارقة المنسوبة إلى الجان والبشر والحيوان ، ولهذا تسمى (خرافة) لأنها على غرابتها دنيوية حيوانية عفاريتية تحمل سر تصور الانسان الذي هو بطبيعته محدود التصور . وهذا التقسيم بين الاسطورة والخرافة لا يبدو مقنعا ، لأن الأساطير التي نسبها اليونانيون إلى الآلهة كانت من صنع بشري ومن تصور الانسان ، وعلى هذا فلا فرق بين الخرافة والأسطورة إذا كان مرد هذا الفرق إلى تصور بشري أو إلهي ، أما الآراء الأخرى في التفريق بين الخرافة والأسطورة ، فإنها ترى كل خرافة مكتوبة (اسطورة) . لأنها إنتقلت من الشفوية إلى سطور الكتابة على حين التى لا تنتقل من الشفوية إلى الكتابة تظل خرافة لاقتصارها على الرواية السماعية ، فالفرق بين الخرافة والاسطورة : هي أن الخرافة سماعية ، والاسطورة كتابية .. وهذا لا يشير إلى فرق بين صورة الخرافة وصورة الاسطورة ، ولا يشير إلى التفاوت في الدلالات بينهما ، ومثل الاختلاف حول الخرافة والاسطورة ، كان هناك اختلاف بين خرافات الشعوب وأساطيرها ، وبين خرافات

الدول وأساطيرها ، لأن خرافات الشعوب على مقياس تصورها ، وأغلبها ينتسب إلى النفعية كما ينتسب بعضها إلى محاولة تجاوز القهر أو طلب الرخاء أو الانتقال من الضرورة إلى الحرية والاختيار ، فلا تنتسب إلى خرافات الشعب أمثال : اسطورة سيزيف واوديب وبرمثيوس ، إلا من حيث هي صورة انسانية اختصرت كل صورة عدداً من المشاعر وصور الأهواء ، أما تفكير هذه الأساطير فإنه فوقي النزوع ، لأن الشعوب البسيطة لا تحلم بسرقة نار الآلهة ولا ترى فيها رمزاً لاكتساب المعرفة لأنها حاولت البحث عن نارها في الأرض حتى وجدتها في الطبيعة التي تورق وتحرق ما أورقت لكي تتجدد ، وأغلب خرافات الشعوب استرضاء القوى الجبارة لكي ترق وتعطف ، قد تحلم الشعوب بانهيار تلك القوى لكي تقوى بسبب ضعفها ، لأن الشعوب لا تهجس بمغالبة الغالبين ، فتتصور لهم احداثاً من فوق قواهم كشعور بتعاقب أدوار الحياة وعدم ديمومة القدرة في يد أحد مهما يكن قويا ، وبهذا تساوت خرافات الشعوب كأنها تصور شعب واحد مهما يختلف اسلوب صنع الخرافة فإن المغازي قلما تتباين ، فتلك الحكاية عن (حلاق الملك) ، تشبه عشرات الحكايات الخرافية مهما تتباين الشخصيات الخرافية وشكل الخرافة ، فحكاية (حلاق الملك) تنطوي على كل تصور المقهورين المحكومين كما تعبر حرفية الحكاية :

كان ملك الزمان مكللاً بأعظم التيجان ، فلا يراه أحد إلا وهو مجلل بالذهب والفضة والمرجان ، ولما استدعى الملك ذات صباح حلاقه المضحك المفراح ، اكتشف ذلك الحلاق أن أذني الملك كأذني الحمار ، وكان الحلاق مجبوراً على دفن ذلك السر في نفسه ولو باح به لأحد لأطاح برأسه جلاد الملك ، غير أن الحلاق ضاق بذلك السر وبالخوف من ابدائه ، فكان يذهب كل ليلة إلى شاطىء البحر فيحفر حفرة تكفي لا حتجاب صوته ، ثم ينحني إلى حلقوم الحفرة بائحا إليها : « إن أذني الملك كأذني الحمار » ، ثم يذهب إلى أن يدعى لحلق رأس الملك فيرى نفس ما رأى ثم يذهب يفضي بسره إلى حفرة أخرى في الشاطيء ، وبعد أيام أنبت الشاطىء عشرات القصبات كانت كلها تردد : أن أذني الملك كأذني الحمار ،

فأصبح السر علنا ، فهذه الخرافة من تصورات كل الشعوب ومن ابداع أحد أبنائها ، لأن ابداع الشعوب ابداع فرد عن حس المجموع ، فحكاية حلاق الملك تشبه من بعض الوجوه حكاية بلادنا عن بعض السلاطين ، تقول الحكاية : أنه كان في سالف الزمان سلطان كثير التزوج حتى كان في بيته أكثر من عشرين زوجة ولم ينجب طفلاً ، فشاعت الأخبار في المدينة أنه كان خصياً وكانت تلك الاشاعة خفيضة الهمس ، حتى تزوج السلطان شابة جديدة فكانت تهمس كل صباح لطائر يلم بالنافذة : زوجي مثلي ياطاير لا تخبر أهل الداير » .

وبعد فترة تزوج شابة أخرى ، وكانت تلك الشابة ترى بقرة تحت نافذتها تولد كل عام ، فهمست الشابة إلى البقرة : زوجي مثلي يابقرة يهنالش ياأم العشرة » ، ولا تنسى الحكاية أن تضيف : أن العجماوات في ذلك الزمن كانت تتكلم فرددت الطيور قول الشابة : زوجي مثلي ياطاير ، كما رددت الأبقار : زوجي مثلي يابقرة . الخ. فاستعلن السر بل ذاع في الملأ ، فالحكاية اليمنية كالحكاية الفارسية تبدع للخرافة اشخاصاً يفوهون بالسر حتى يصبح علناً ، فلكل خرافة شعبية شخصية تخيلية أو شخصية حقيقية تتجسد فيهما تخيلات الشعب ، فحكاية السلطان لا تشير إلى اسمه أو إلى زمنه ، لأن أزمنة السلاطين ـ وإن اختلفت ـ زمان واحد لإنعدام التغيرات في ظل تلك الأوضاع ، والملحوظ في الحكايتين أن الشعوب تتصور قوة أقوى على غالبها وان الشعوب تدرك النقائص البشرية في كل متسلط جبار وخرافة السلطان العقيم تشبه اسطورة (اخيل) الذي عجزت عن جرح جسمه السهام حتى أصابت كعبه فمات لأن أمه حين غمسته في ماء الآلهة أمسكته بكعبيه بيديها فحجبتا وصول الماء إلى الكعبين فصار كعب أخيل رمز النقص البشرى ، يدل هذا النوع من الحكايات على قهر القاهر وعلى ركون الشعوب إلى القوى الخفية تكشف لها سراً أو تنوب عنها في التغيير .

لهذا اعتمدت الأخيلة الشعبية في خرافاتها على الحيوانات أو على اشخاص ذوي فرادة سواء كان هؤلاء الأشخاص من نسيج التوهم أو من واقع الناس ، حتى كان

لبعض الشخصيات التاريخية تاريخ مدون يعرفه صناع الكتب وقراؤها وتاريخ سماعي تردده القرى وحارات المدائن ، من أمثال : السيدة أروى بنت أحمد ، أحمد بن علوان ، يحيى بن حمزه ، البهلول ، فلهؤلاء تاريخهم السياسي والأدبي وتاريخهم المروي الذي نسجته تصورات الناس العاديين في شكل حكايات وأخبار وفي شكل كرامات تشبه المعجزات ، ولعل بين التاريخ المكتوب والتاريخ السماعي بعض الصلات ، فقد اشتهرت (السيدة أروى) بالنقاوة حتى أنها لم تذق الحياة الزوجية ، وروى عنها المؤرخون اليمنيون قولها :

« إن التي تدبر الملك لا تصلح للسرير » ، كما أثبت مؤرخو عهدها قدرتها السياسية وغلبتها اشهر المحاربين بالسياسة مستدلين بمكيدتها ضد (سعيد الأحول) الذي اقتنصته بالحيلة السياسية بعد أن أعيى الساسة والشجعان ، ومن هذا التاريخ المدون تناسجت الخرافات الشعبية مضيفة إلى التاريخ المكتوب تصورات الناس العاديين الذين يريدون ويعجزون ويتمنون ولا يجدون ، فيعوضون كل هذا بخلق شخصيات قادرة على تحقيق المنى واجتياز المحال ، فنسبت الخرافات الشعبية إلى (السيدة أروى) أنها كانت تملك عشرة من عفاريت الجان يحملون إليها كلما تطلبه من ذهب الصين وحلل الهند ، كما ينقلون إليها أخبار المتآمرين ومكائد الأعداء ، ولعل هذه الخرافة من قبيل التزيد إلى انتصارها على (سعيد الأحول) وهزائمها لغارات الفاتكيين .

أما الخرافة الثانية فكانت كالكرامة ، كما تقص حكايتها : جمع الشيخ دوَّاش الخولاني عشرة من عياله واخوته الشجعان ودبر لهم كيفية كمونهم للسيدة أروى فوضع كمينا في طريقها من ثلاثة ، وكمينا من فرد واحد في دارها ، إذا عجز الكمين الذي في الطريق وكميناً حول الدار ، فصادف أنها لم تخرج لأنها مشغولة بقراءة كتاب ، وعند خروجها من غرفتها هم ذلك الرجل بالوثوب عليها بخنجره فتسمرت قدماه مكانهما وتيبست يده على مقبض الخنجر ، فاستغاث بالسيدة فلم يطق رفع صوته ، فظلت تنظره حتى رقت لحاله فتلت عليه فانطلق من مكانه عائدا إلى بيت أبيه .

أما الكمين الثاني فانطبقت عليه الصخور حتى شكلت جداراً دائرياً يمنع خروجه ، حتى علمت السيدة أروى فأرسلت ورقة مع أحد عبيدها أمرته أن يحرقها ويذر رمادها على الرؤوس الثلاثة فتفارقت الصخور وعادت إلى أماكنها ..

أما الكمين الثالث فأعجزته البهته عن الاقتراب من الدار . وبهذه الخرافة كانت الاستغاثة بالسيدة عند حدوث أى ضائقة أو كارثة دمار أو سيول ، وكان الدعاء الذي يؤدى هكذا : يا لجاه السيدة ويالكرامة السيدة ، الغارة يا أم الخير .. فهذه الخرافة هي تصور الشعب الذي يشبه تصور كتّاب السير الشعبية ، لأن منطلق كتاب السير كمنطلق الشعبيين كليهما يجسد أحلامه في شخصية ماضوية تاريخية ، أو في شخصية من ابتداع الرؤى الشعبية لها قياس نموذجي في الواقع وربما كان سبب كرامة السيدة أروى يرجع إلى نزاهتها لأنها تولت الملك بعد أبيها في القرن الحادي عشر ولم تحتكر أموالاً وإنما كانت تفرق على الفقراء ما تملك إلى جانب ما يستحقون من بيت المال ولعل سبب تكنيتها بأم الخير ينتسب إلى عدم أمومتها البشرية لنقاوتها فلأنها لم تكن أم أحد كنتها الحكاية الشعبية (أم الخير) ، ولعل التاريخ الشعبي لأحمد بن علوان أشبه بالتاريخ الشعبي للسيدة أروى ، فبين أحمد بن علوان والسيدة أروى مدة قرن ونصف قرن من الزمن وهذه المدة تفرز تصوراً شعبياً متشابهاً ، فأحمد بن علوان في التاريخ المكتوب نجل موظف في ديوان الرسوليين ، ورث عن أبيه كفاف العيش فلم يطلب وظيفة وإنما تخلى لطلب العلم ثم للتعليم والتصوف والتأليف وقرض الشعر ، وكان إلى جانب الشعب ضد كل وال حتى كان مفزع المظلومين في حياته ، فكان بعد موته موئل المستغيثين ، فتعددت مهماته ، أو مهمات ضريحه ، فكان يعطي المجاذيب أسباب الرزق إذ يمد إليهم من قبره بحيَّة وسلسلة وحربة ويعطيهم المناعة من سم الحيَّة ، كما يمنحهم قدرة ترويضها ، وكان هؤلاء المجاذيب ينشرون اسم ابن علوان الذي هو منشور لقدرته على الجان واخراجهم من الأجساد الإنسانية التي يتقمصونها وكف أذاهم عن كل الناس ، فكلما طرأ طارىء من الجان على أي أحد هتف بابن علوان فيلبيه سريعاً ويشاهده الهاتف ويروي للناس حضور ابن علوان

إليه لابساً قميصاً أخضر ومرتدياً رداء أخضر ومعتماً عمامة خضراء وممتطياً فرساً أخضر وممتضياً سيفاً كالبرق ، وقلما يمرّ يوم لا تحدث فيه كهذه الأحداث ولا تنتشر فيه مثل هذه الأخبار ، لأن ابن علوان هو القدرة الموازية للعجز الشعبي ، وهو التعويض الخيالي عن الحقيقة المشهودة ، وهذا ينتمي إلى تاريخ ابن علوان الحافل بمواقفه إلى جانب المغلوبين وطلاب الحق المهضوم ، فقد كان يواجه الملوك الرسوليين وولاتهم في تعز وتهامه مستنصفا للمظلومين حتى وفاته في مطلع القرن الرابع عشر للميلاد .

مثل (ابن علوان) رجل من عصره تميز بسعة العلوم الدينية واللغوية وكان فيها إماماً زاهداً عن الأمامة السياسية التي طمح إليها أهل بيته من (الحمامزه) ، ذلك هو الأمام يحيى بن حمزه المقبور في ذمار المعروف بعماد الدين ، فهذا الرجل في تاريخه الحقيقي من نوابغ القرن الثالث عشر ، من مؤلفاته الفقهية : الانتصار ، ومن مؤلفاته الفكرية : الرسالة الوازعة ، والافحام في الرد على الباطنية ، ومن مؤلفاته البيانية : الطراز في حقيقة الاعجاز ، .. وكان غزير التأليف والمؤلفات ، حتى قيل أن كتبه أكثر من سني عمره ، هذا موجز التاريخ المكتوب ليحيى بن حمزه .

أما تاريخه السماعي فهو مجتمع كرامات مروية جيلاً عن جيل إلى الآن ، إذ تقص عنه الحكايات : أنه كان يبيت في الجبال والأودية المسبعة ولا يدنو من مبيته أفتك الوحوش وأضرى الحيّات ، بل أن هذه الكواسر والزواحف لا تدنو من المكان الذي بات فيه ، وأن الوادي الذي يبيت فيه ينال من بركته فيثمر أجود الغلال ولا يتخلف عنه مطر أي موسم ، من هذه الكرامات تكونت خرافة ابن حمزه فأصبح قبره مزاراً لالتماس الشفاء من الأمراض ولسلامة الأجنة من الاخداج ومن الموت في الصبا ، حتى توارثت البنات عن الأمهات زيارة قبر عماد الدين لكي يخرج الجنين سوياً ولكي ينشأ مباركاً ويعيش طويلاً ، فإذا كانت الأم متعودة لزيارة قبر ابن حمزه فإن على ذرياتها من البنات أن يزرن هذا الضريح في كل حمل ، أما التي لم يسبق لأمها زيارة هذا الضريح فلها الاختيار في الزيارة أو عدمها إلا أن الزيارة تشكل

مزيداً من التبرك أو من الأخذ بالحيطة ، فالزيارة لمثل هؤلاء النسوة نافلة مستحبة غير مفروضة .

أما الذين يخافون من الزواحف والحشرات السامة فانهم يعوِّذون بيوتهم وحظائر أبقارهم وزرائب أغنامهم ومعاطن ابلهم واصطبلات خيولهم وحميرهم بحفنات من التراب المركوم في قفص يحيى بن حمزه المعروف بعماد الدين .

ويروي الريفيون لبعضهم جدوى هذا التراب لصرف الحشرات والزواحف عن الناس والحيوانات ، حتى صارت هذه الخرافة من المسلمات أو من المجربات ، إذ لا يمكن للاجيال أن تتوارث الوهميات ، فلا بد أن هٰذا التراب خصوصية مضادة للزواحف السامة ، وإن كان الريفيون ينمون كرامة ذلك التراب إلى مجاورته قبر ابن حمزه صاحب الكرامات غير أن المؤرخين اليمنيين يعللون خلو مدينة ذمار من الحشرات بشدة برودتها ولم يقنع هذا أهل المناطق الوسطى عن كرامة ابن حمزه وخوف الحشرات من تربة قبره ، فهؤلاء الثلاثة :

السيدة أروى ، ابن علوان ، ابن حمزه .. من الشخصيات التاريخية والخرافية معاً ، لأن تاريخهم السماعي غير نقيض لتاريخهم المدون ، لكن هناك شخصيات من الذين نسيهم التاريخ أو من الذين ابتدعهم التصور الشعبي : كالبهلول ، فإن الذين تسموا بهذا الاسم من الفقهاء الحفاظ ومنهم من له فرادة تاريخية ، ولعل البهلول الشعبي غير البهاليل الفقهاء ، فالخرافة الشعبية تنسب إليه سبب نزول الأمطار كما تسميه من (أهل الخطوة) ، تقول عنه بعض الحكايات : إنه دخل مدينة (أسلع) فجادتها السحاب بعد جدب سبع سنوات ، وكان سبب جدب تلك المنطقة مآواة أهلها أربعة من قطاع الطرق ، وعندما دخل (البهلول) صعق قُطَّاع الطرق وماتوا فجأة فنزلت الأمطار .

أما خرافة (أهل الخطوة) فقائمة على شهادات عينية قال الراوي : كنت أسوق الغنم إلى (وادي سربه) فرأيت رجلاً على رأسه عمامة ممزقة وعلى بدنه قميص

مهلهل الأطراف ، وما أعدت إليه النظر إلا وهو في جبل « حمده » وهي مسافة ساعات من « سربه » ، وقال عنه راو آخر : إنه كان يصلي الفجر في جامع صنعاء والظهر في الحرم ، لأنه يرفع صوته قائلاً : الله فينتقل من صنعاء إلى مكه ، أو من مكة إلى الكوفة وهذا سر أهل الخطوة ، شاعت هذه الكرامة عن البهلول فكان يشهد الذي يجيء من أي مدينة أنه رآه فيها ويشهد غيره أنه رآه في مدينة أخرى ، في وقت واحد ، وهذا دليل على أنه من أهل الخطوة ، ومن كرامة هؤلاء أن الأرض تطوى لهم فلا يحتاجون لاجتياز المسافات ، غير أن أهم كرامات البهلول هي : استجابة الأمطار لدعائه أو نزولها ببركته ، لأن الاعتقاد بالكرامات يقوم على النفع أو الأمل فيه ، لأن الرخاء بغية النفس الانسانية ، فاذا لم يتحقق بحثت عن وسائل تحقيقه : في تصور خرافي ، في انسان كرامات ، في مصادفة سعيدة ، في معجزة خارقة .. وهذا ما شخص (البهلول) في نفوس أهل الريف .

أما شخصه في منظور المدينة فهو شخصية الزاهد الداعي إلى الورع وانتباذ كل أمور الدنيا ، وينسب إليه أهل المدن أشعارا فصيحه وعامية ، كان ينتسخها النشادون من الوراقين الذين يقطنون (منازل الجوامع) ، أما الفصيحة فمن مثل قوله :

إذا كنتَ في نعمة فارعها
فان المعاصي تزيل النعم
وحافظ عليها بشكر الإلٓه
فان الإلٓه سريع النقم

وصحيح أن هذا النص مجهول القائل ومن فن الدعوة إلى الزهد ، لأنه من مفهوم الآية الكريمة : « ولئن شكرتم لأزيدنكم * غير أن القصائد العامية المنسوبة إلى البهلول تشبه من ناحية أغراضها الزهد العتاهي وتدنو في شكلها من الشعر الحميني وتنفرد عن الحميني بدعوتها إلى الورع ، فقد كان شعراء الحميني إما قبليين يتحمسون للعصبية أو مدنيين يعالجون نفس موضوعات القصائد الفصيحة من مدح ورثاء ووصف وهجاء وتفكه بالاخوان وسخرية بالأوضاع .

أما البهلول فلم يمزح ولم يمدح ولم يتفكه ، وإنما نادى إلى التخلي عن مشاغل الدنيا كما في هذه الأبيات من احدى قصائده الحمينية الزجليه :

يابن آدم يامسكين
ماجهدَ الماء والطينْ
في زحمة يوم الدين
لكن شاحسن ظني
ياصاح أروي عني

●

كم لك راقد في الكيس
قد زاد عليك ابليس
راقد والموت يقيس
لكن شاحسن ظني

●

مال الدنيا من شي لاش
وبني آدم وقراش
خَبّي قضبي تبني
لكن شاحسن ظنى
ياصاح اروي عني

فالملحوظ أن البهلول داعية وأنه كان من الفقهاء الواعظين الذين يحسنون الظن بالله ويتأولون العذر للناس ، فقد يختم بعض مقاطعه بعبارة : لكن شاحسن ظني ، عندما تكون تعابير المقطع مركزة على لهو الناس ، أما عندما يسرد عبره كالموت كعبث الدنيا كحطام المال فأنه يختم المقطع بعبارة : يا صاح أروي عني ، حيناً مسبوقة بعبارة : لكن شاحسن ظني ، وحينا غير مسبوقة بهذا الشطر ، فهذا الطراز يشبه الموشح ولكن بدون شروط التوشيح من : دخلة وخرجة وقفل ، من ناحية أخرى فان أشعار البهلول تشبه حميني الخفنجي والقاره والآنسي مع اختلاف موضوع البهلول وأغراضه .

فالبهلول في المدينة شاعر زاهد ، وفي الأرياف من اصحاب الكرامات الذين يستسقى بهم وترجى كراماتهم لأنه من أهل الخطوة ، وقد كان يُروى عن يحيى بن حمزة أنه من أهل الخطوة ، لكن لم يشتهر بهذه الكرامة كالبهلول : فما دواعي تصور هذه الكرامة ؟ .

لعل أهم دواعيها هو شوق اجتياز القائم إلى الأفضل ، فعبرت الخرافة عن هذا بالخطوة التي تجتاز في لحظة مسيرة شهر ، فتصور هذه الكرامة دليل الضيق والبحث عن اجتيازه إما بخطوة تقطع مسافة شهر ، أو بابتداع شخصية يتجسد فيها هذا الحلم الشعبي ، فالخرافة الشعبية تنشأ من الارادة الغامضة ومن الشوق إلى الأفضل المجهول ، وأهم أسبابها :

نفعي دنيوي وإن كانت لها صبغة دينية ورموز من أهل الورع وذلك لأن الدين أخبر عن الغيب حتى رآى المعتز له أن اعجاز القرآن بسبب إخباره عن المغيبات وعن عالم الآخرة ، ولهذه الغيبية رمز الريفيون بالزهاد في قبورهم ، فكل الأضرحة المباركة يقصدها الريفيون لاستسقاء السحاب أو لإلتماس الشفاء من مرض أو سلامة للأجنة من الإخداج أو لعافية المواليد أو لحماية الأبقار والأغنام من الآفات والموت الاعتباطي والعيون الحمراء التي تصيب بنارية الحسد فتصور أهل الكرامات مادي النزوع والمنزع ، لأن الإلتجاء اليهم من أهوال الدنيا وأملاً في الخلاص ومن محاولة استعجال المنشود الذي يستدعي قوى خارقة العادة ، على أن هذا النوع من الخرافة على ثرائه بالمضمون الاجتماعي لا يملك معطى فنياً في مستوى اسطورة برمثيوس أو تموز أو لرحلة السندباد أو كأسطورة أو ديب الذي خلص المدينة من الوحش ، فقيمة الخرافة الشعبية انها مسبر كشف لغوامض النفوس الشعبية وإلى توق الانسان الذي يريد ان يكون أكثر مما كان وأفضل مما هو .

التخيل والواقع في
الخرافة الشعبية

ليس التخيل هو خلق العدم ، وإنما هو سبر لدخائل الواقع ورؤية المختبىء من وجوهه ، لأن الفنان المتخيل قائم على أرض ممتد الرؤية إلى الفوق وإلى الأمام ، وما فاته من الأمام استدركه بالالتفات ، فالخيال هو تجمع الملكات التصورية والواعية والطاقة الحدسية ، ولا يصل الخيال نقطة الحدس إلا في مرحلة نضجه ، وإذا بحثنا عن القوى الثلاث : التخيلية والتصورية والحدسية فسوف نجدها تنهض على الذكريات والأحلام ، وإذا كانت الذكريات استجماع الماضي إلى الواعية فإن الأحلام مخزونة الوعي في اللا وعي ، بهذا يتبازغ التخيل من قامة واقعية احلامية قامت على واقع مستقل عن الفنان وموصول به ، لاشك أن الأخيلة تتفاوت بتفاوت الأمزجة والثقافات والبيئات التي تصنع المزاج والمعطى الثقافي ، ولعل الخيال الشعبي أقل تركيباً وأوفر التصاقاً بالواقع ، لأنه لا يبتدع اختراق المجهول إلا في هدي المعلوم ، ولا يتصور صفات خارقة إلا لواقع معروف قابل لتلك الصفات أو ممكن التقبل ، وقد لاحظ البحث السابق أن الخرافات المنسوبة إلى نماذج بشرية كانت ممكنة التصور ، لأن تلك النماذج ذات فرادة واقعية تثير التصور والتخيل بفضل واقعها الايحائي ، وهكذا كل الخرافات الشعبية ، فإن كل خرافة قائمة على واقع وآتية منه كما لاحظنا في كرامات (ابن علوان) و (ابن حمزه) و (السيدة أروى) و (البهلول) ، ويمكن قياس الخرافات على بعضها لتقارب درجات التصور الشعبي ، الذي كّون لأصحاب الكرامات الصور المعنويات التي تتجلى في واقع منظور بالقلب ومعزز بالأدلة الخبرية .

من هذا الطراز الخرافة الشعبية حول (ليلة القدر) التي تناسجت خرافتها الشعبية من عظمتها الدينية ، حتى اختلف مدلولها في التصور الشعبي عن موقعها في الاطار القرآني ، فليلة القدر ذات سورة قرآنية باسمها ولنسرد السورة ولنلخص تفاسيرها :

« بسم الله الرحمن الرحيم »

« إنا أنزلناه في ليلة القدر وما أدراك ما ليلة القدر ، ليلة القدر خير من ألف شهر تنزل الملائكة والروح فيها بإذن ربهم من كل أمر سلام هي حتى مطلع الفجر » .

صدق الله العظيم

قال ابن عباس : أنزلناه أي القرآن ، وقال الطبري :

إن الضمير يعود إلى الغفران ، لأن القرآن نزل منجّماً من دعوة الرسول إلى وفاته ، ولم يتنزل في ليلة واحدة ، ومن الواضح أن (الطبري) ينفي المجاز الذي يعبر بالجزء عن الكل ، مهما يكن فلا خلاف على أن ليلة القدر خير من ألف شهر بمقتضى النص وعلى أن الملائكة والروح أي جبريل تهبط فيها إلى الأرض فتسلم على كل قائم وراكع وساجد وتال ومستغفر ، قال النووي : ينبث الملائكة في العباد من الهزيع الأول من الليل حتى طلوع الفجر ، ثم ينادي جبريل الملائكة : الرحيل الرحيل فإن الله قد غفر لامة محمد إلا ثلاثة : المشرك بالله ، وقاتل النفس ، وعاق والديه .

وفي رواية اخرى مدمن الخمر وآكل السحت ، إلى جانب المشرك .. وفي رواية ثالثة يحل الزاني محل مدمن الخمر .. وتتفق الروايات على عدم غفران ذنب المشرك بالله باعتباره أكبر الكبائر يليه قتل النفس البريئه عدوانا .

هذه هي ليلة القدر في الواقع الديني والواقع التفسيري ، على حين تعطيها الخرافة الشعبية صفات أخرى لا تنافي عظمتها وإن اختلف تصورها ، فتصور الخرافة الشعبية ليلة القدر في صورة شعلة برقية تضيء السماء والأرض وتسمع دعاء الداعي وتجيب طلبه ، فالذي يراها ويطلبها رزقا تفيض عليه أو يطلبها صحة تغدقها عليه أو يسترفدها مخرجاً من ضيق تفرج عنه ، يقول الريفيون : إن ليلة القدر تتوهج ضياء سريعاً وإن وهجها الجليل يبهت العيون ويعقد اللسان ، فمواجهة طلبها يستدعي ثبات القلب وسرعة اللسان ، ويروي الناس عدة أخبار عن أناس أغنتهم ليلة القدر بعد فقر ، وعن أناس اصابتهم البهتة فاختلف دعاؤهم عن القصد القلبي فوقعوا في نكبة ، قال الراوي : أن ابنة السلطان فلان كانت شابة صغيرة الرأس فأوصوها أن تترقب شعلة

ليلة القدر وتطلب تكبير حجم رأسها ، فانتظرت ليلة القدر ولما لاح شعاعها نادت الشابة من النافذة : ياليلة القدر كبِّرى رأسي ففعلت حتى عجزت الشابة عن أن تخلص رأسها من حوافي النافذة لأنه كبر حتى ملأ المساحة .. فازدادت تلك الإبنة شواهة تفوق شواهة صغر رأسها ، لأنها طلبت تكبير رأسها بدون تحديد الحجم ، فأنتظرت أم البنت العام القادم لكي تدعو لبنتها حين تلوح ليلة القدر ، ولما لاحت نادت الأم : ياليلة القدر ستّوي رأس ابنتي كرأسي ، وكان رأس الأم مجللاً بالشيب فأبيض شعر رأس البنت فزادت دمامة ، والسبب في هذا عدم التثبت قبل الدعاء وعدم تحديد الطلب ، ولعل في هذه الحكاية عن ابنة السلطان وأمها اشارة إلى مأساوية الأغنياء وإلى حس شماتة الفقراء بهم إذا وقعت عليهم كارثه ، غير أنها تحمل اشارة أخرى هي طلب الممكن فقد شاعت حكاية : انتظر أحد الفقراء ليلة القدر وكان ينتوي أن يطلبها ترميم بيته وملئه بالدراهم ، ولما شَعَّت ليلة القدر ذهل عن نصف طلبه فنادى : ياليلة القدر ياأم الحماحم املي بيتي دراهم ، فأنهلت الدراهم على بيته حتى تساقطت سقوفه وتداعت جدرانه من ثقل الحمل ، وعندما استغاث الناس لانقاذه وجدوه انقاض حجارة وطوب واكسار اخشاب ولم يشاهدوا دراهم ، لأنه باح بالسر حين إستنقذ الناس ، وما أقل الحكايات التي تنسب عطايا ليلة القدر إلى أحد من الذين نادوها لأنها تبهت بقوة ضوئها وسرعته ، إلا أن الناس كانوا يزعمون أن الذي تتحسن أحواله دعا ليلة القدر فأحسن الدعاء .

أما الذي يَغْنَى فجأة فإن المجتمعات تفسر غناه المفاجىء بسببين : إما عطاء ليلة القدر، وإما إنه عثر على كنز (لَقيَه) . فليلة القدر هنا تعطي المرء ما تمنى إذ أفصح بطلبه و لم يرتبك عند الدعاء ، لأن ذلك النور يخطف كالبرق ولا يتمهل لاستدراك الداعي ، وإنما يصيبه الخير أو الشر بمقتضى دعاه ، فإذا أحسن الطلب فاضت عليه ليلة القدر بما يتمنى ، وإذا اشتبك لسانه ولم يفه بالدعاء المنتوى فلا يصيبه خير أو شر ، فليلة القدر في هذا التصور معطية ملبية نداء كل حاجة .

ولعل هذه الصفات التي خلعها عليها الخيال الشعبي من اليقين الديني بفضل تلك الليلة ، ومن وطأة الشعور بالحرمان حتى لا يتجاوز الفقير فقره إلا بمعجزة غيبية

قَدَرية ، ذلك لأن التخيل الشعبي يرى تحقيق الأحلام في متناول الخوارق وهذا سبب اختلاف صورة ليلة القدر في منظور الشعب عن صورتها في منظور فقهاء المدينة ، على أن أهل القرى كانوا يسمعون في خطب الجُمَع تفسير سورة القدر في العشر الأواخر من رمضان ، وكانت خطب (ابن نباته) التي يعتمد عليها خطباء الجمع تفسر سورة القدر بالتفاسير الموثوقة ، لأن لغة السورة واضحة فمفهومها من نطق الآيات ، غير أن الخيال الشعبي صور ليلة القدر على مقياس أحلامه عن معرفة بتفسير سورة القدر وعن غير معرفة ، لأن اثارة الآمال قابلة للعدوى والتهيج فليلة القدر في أقطار الشام مختلفة عن صورتها في اليمن لأنها في عيون الشاميين شجرة خضراء تنبت في السماء فتغدق أوراقها الخضر على الذين يطلبون منها الغناء بعد فقر أو الفرج بعد ضيق في حين تسقط على الذين لا يحسنون استجداءها أوراقا صفرا تزيد من سوء الحظ ويقول الشاميون إن على الأوراق الخضر كتابة تبشر بطول العمر وفي الأوراق الصفر علامة دالة على وقوع كوارث ويبدو أن تصور ليلة القدر في صورة شجرة أرهف تخيلاً ولابد أن ليلة القدر متعددة الصور في نظرات الشعوب ولعل صورتها في صورة برق عند اليمنيين قائمة على واقعية الأرض التي يحييها المطر حتى توالت حكايات ليلة القدر وأمثالها لأن الخرافات الشعبية أقوى تأثيراً من الدعاة المنبثين من قبل الأئمة لسبب واحد هو محاولة التخلص من الكائن إلى الذي يمكن أن يكون ، وبالأخص أن بعض أفراد هنا وهناك كانوا يوسرون بعد عسر ، فتنسب المجتمعات يسرهم إلى ليلة القدر إذا كانت أسباب تحول أولئك الأفراد خفية على المجتمعات ، وعلى كثرة الحكايات عن الذين لم يحسنوا دعاء ليلة القدر فإن الأمل في اغداق تلك الليلة ظل زاد الانتظار ومدد الاحاديث ، وبالأخص أن بعض الأفراد قصوا حكاياتهم وصواب دعائهم ليلة القدر فجادت عليهم بما طلبوا ، وكان الناس يصدقون الذين يخبرون عن شعلة ليلة القدر وعن الذين لاقوا الأفراح والأحزان منها ولم يتشكك أحد في تلك الأخبار التي حولت ليلة القدر من ليلة غفران ذنوب إلى ليلة عطايا سخية : فهل هذا التصور يجانب صورة ليلة القدر الحقيقية ؟ .

إن عشرات الأحاديث تؤكد اجابة الله دعاء الناس في ليلة القدر ، وما دام الدعاء مجاباً في تلك الليلة فإن التخيل الشعبي لم يشط عن الحقيقة وإن كان لها عنده وجه آخر ، لكن لماذا أوجدت الخرافة الأفراح إلى جانب المأسوية في تصور ليلة القدر ؟ .

السبب تفاقم المأسوية في حياة الشعوب ومعرفة الناس باقتران الخير والشر ، وربما عرفت الشعوب من المرارات ما طبع نفسها فالتمست الخلاص في المعنويات كليلة القدر وفي مئات التصورات الغيبية كالمهدي المنتظر وكقيام المسيح وتوقعت المآسي مقرونة بالأفراح بحكم عادة التقلب من النقيض إلى النقيض حتى في الأفراح الوهميه ، على أن تصور الشعوب لا يبعد عن واقع صورة الواقع وإنما يضيف وجوهاً أخرى في كل الخرافات ذات التصور البهيج أو ذات التخيل المرير ، فكما تصور ليلة القدر في صورة الأمل المخيف جسّم معنويات لا صورة لها في خارج الذهن مثل خرافة (أحمد الرامي) الذي تختلف حكاياته جملة عن تخيل ليلة القدر كما تقص حكاية أحمد الرامي ، وهذه الحكاية ذات وجهين : واقعي وتخيلي ، والواقع هنا هو نوع من المرض كان يعتاد الأبقار من سنة إلى سنة ، ولما كان هذا المرض شديد الغرابة خلق له التصور شخصية بشرية ؟ وربما كانت غرابة هذا المرض من معرفة الشعوب بالحيوانات ، فالناس يرون الحيوانات مضرب مثل القوة والصحة ، حتى أنهم شبهوا القوي بالحمار والفرس وخفيف المشي بالغزال وقوي القضم والهضم بالكلب والمصارع بالتيس النطوح والصبور بالجمل ، فللحيوانات قوة الأرض وصلابة صخورها وجمالها ، فهذه الحيوانات أقوى من الانسان أمام الجوع والعطش والمرض .

لهذا تخيلوا للأمراض التي تنتاب الحيوانات أشخاصاً خرافية عنيفة ، فحينما يلم الطاعون بالأبقار وتنتشر عدواه تعاني المجتمعات أشد كارثة لقوة انتفاعها بذلك الحيوان الذي يحرث الأرض لكي تزرع ويدر اللبن للناس لكي يتغذوا ويغذوا ناشئاتهم ، فتصوروا المرض الذي يصيب الأبقار شخصية بشرية غريبة التكوين وسموها : (أحمد الرامي) ، ولعل سبب تسميته بأحمد من طيران صيت (أحمد بن علوان) المخلص من الجان .

أما صفته بالرامي فلكونه يصيب مرماه ، فعندما ينتاب الأبقار هذا المرض يتحدث البعض إلى البعض عن (أحمد الرامي) وسرعة فتكه ، ويقص البعض أنه رآه في الطريق إلى القرية وهو يحمل جراباً مطرزاً بالودع على ظهره ومنتضياً سكيناً حمراء

في إحدى يديه ، ويصفه الراوي الذي رآه بأن رأسه كرأس الجمل وعينيه كعيني الثور وقدميه كخفي الجمل ، ويتفنن الرواة في طرائق عيشه بأنه يشرب من الريح كالغزلان ويقتات نوعاً من الأشجار القوية كالشوحط والعُتُم والضهياء ، ويقول الذين يشهدون رؤيته أنه عندما يدخل القرية يلبس (كوفية الهماء) حتى لا تقع عليه عين وإنما يفتك بالأبقار سراً ويستدلون على سريته بأنهم يشاهدون ذلك الثور وتلك البقرة في أتم عافية وفي لحظة يداهمهما المرض السريع فلا تقاوم الأبقار هذا المرض إلا يوماً واحياناً يوماً وليلة واحياناً ساعات ، حتى أن القرى تتحول إلى مسالخ في حضور (أحمد الرامي) الذي يراه البعض في الطرقات ولا يراه أحد في القرى أو المدائن لأنه يلبس (كوفيه الهماء) التي تخفيه عن الأنظار ، فيتحرك كما يريد دون أن يلوح لراءٍ ، فالواقع في هذه الخرافة هو مرض الأبقار .

أما تشخيص (أحمد الرامي) وتسميته ووصفه فمن ابتداع الخيال الشعبي المرعب ، فهو ليس من الجان بدليل أنه يحتاج إلى (كوفية الهماء) أو الخفاء ، وهذا النوع من الكوافي خاص بأهل السر سواء كان السر خيِّراً أو شريراً ، فقد نسبت الخرافات لبس (كوفية الهماء) إلى أولياء لكي يتركهم الناس للانقطاع لله ، أما (أحمد الرامي) فهو يلبس (كوفية الهماء) للاحتجاب عن العيون وصفته بالرامي البرهان على فتكه الشديد .

فلماذا شخصت هذه الخرافة ذلك المرض في شخص إنسان ؟ .
إن تشخيص المعنويات في صورحسيه فطرة إنسانية وأصالة لغوية .
ألم يشخص المتنبي الحمى في صورة زائرة حييّة تطرق ليلاً ؟ .
ألم يشخص الموت في صورة سارق دق عظمه ؟ .
ألم يشكل المعري الليلة في شكل عروس زنجيه محلاة بالجمان ؟ .

إذن فتشخيص المعنويات سر فطري انتقل إلى اللغة التعبيرية ، كذلك (أحمد الرامي) فلأنه مرض مجهول السبب يصيب عجماوات لا تملك الشكوى عن حالها ، أجادت الخرافة الشعبية تشخيصه ووصفه ، وكان سبب هذه الإجادة الوصفية الشعور

بالعجز عن دفع ذلك الرجل الخرافي الذي يفترس علنا ويختفي في طوايا الأسرار فهو هول فوق القدرة الإنسانية .

فلماذا صورته الخرافة في صورة إنسان ؟ .

ذلك لأن الإنسانية تعرف أن الإنسان أذكى من الوحوش لأن عنصر الشر فيه أغلب من عنصر الخير ، ولاشك أن المجتمعات كانت تعاني من مكائد الناس للناس ، أما أهم اشارة في هذا التشخيص فتكمن في ظهور أحمد الرامي في الطرق واختفائه في الأحياء العامرة ، فهذه إشارة إلى تشبيه الرامي بالغازي الأجنبي ، لأنه يتنكر بين الناس ويبدو على حقيقته في الأماكن الخالية ، وهذا الشعور بالمرارة من الدخيل قوية التعبير في الحكايات والأمثال كهذا المثل « ما من دخيل عافيه لو جاء بزاده دماه » ، فأحمد الرامي كالدخيل على الأحياء الرعوية لأنه ينسل إلى القرى من خارجها ويستسر في داخلها فلا تبدو إلا آثاره المدمرة كما نوعتها الخرافة ، باعتباره أشد فتكاً وأعنف الأخطار التي تداهم القرى ولا ملجأ منه ، لأن سائر الأمراض التي تصيب الحيوانات ممكنة الشفاء إما بالكي أو ببعض الأعشاب أو بتمائم الفقهاء أو بقطنة المقذي التي يضعها في ماء وزيت ويتلو عليها حتى يستخرج الإبرة أو قطعة الصفيح من كبد البقرة أو الجمل لأن هذه الأشياء تندس في العلف فتبتلعها الماشية ولا يخرجها إلا الطبيب المسمى بالمقذي أما سائر الأمراض فتكمن علاجاتها في الأعشاب .

فعندما يصيب الغنم مرض يسمى الجرهم في أنوفها يداوونها بماء ورق البلس ، وعندما يصيب الجمال مرض يسمى الرعام يغسلون أنوفها بمسحوق ورق السدر ، أما الحمير عندما تصاب بمرض يسمى العقار فإن أنجع علاجها الكي ، لأنها تستعصي على تجريعها عصير الحرمل لمرارته وسوء رائحته ، كذلك الأبقار فإن علاجها ممكن من كل مرض عدا مرض الرامي وابتلاع الأشياء الصغيرة الحادة ، لهذا هوَّل التخيل الشعبي صورة أحمد الرامي وتفنن في تشكيله ووصفه وفي صنع الحكايات عنه ، على أن هذا التخيل من الحس بالرعب والعجز ، فليس في تصوره ملمح جمالي أو الماح تجملي ، على عكس خرافة (البدات) فهذه الخرافة من تشكيل التخيل الشعبي

الذي ينتمي إلى الواقع المشهود وينسرح من الممكن إلى المحال ، فحكاية (البدات) نادرة الحدوث وشحيحة المادة القصصية ، لأنها لا تقع إلا لأقل الرجال من أقل النساء في أماكن معينة ، غير أن التخيل الشعبي يبلغ مداه في الطريقة التي تتبعها المرأة حتى تصبح (بدة) تمسخ الرجل إلى (حمار) وتنمسخ هي إلى (أتان) لكي يمارسا الجنس علنا كسائر البهائم ، تقول الحكايات الشعبية أن هناك طرازاً من النساء يتمتع بوفرة من الجمال والقوة والاستعداد للمغامرة .

فكيف تتحول دؤلاء النساء إلى (بدات) ؟ .

تقول الحكايات أنهن من بنات الأغنياء وأن لهن جدات يعرفن أسرار (البدبده) فيعلمن الشابات اسرار الطريقة ولوازم اتباع تلك التعاليم ، وأول ما تحتاج الشابة إليه هو الكيان القوي لكي تتحمل صعود الجبل مرة قبل الصبح ومرة بعد الغروب مدة سبعة أيام ، بعد هذا تنهض الشابة قبل شروق الشمس لكي تكشف سوءتها لأول بزوع شمسي مدة أربعين يوماً ، بعد هذا تغتسل الشابة أربعين ليلة تحت النجوم ثم تدلك جسمها بورق شجر اسمه (الضرُو) وهذه آخر الطقوس ، بعدها تتعرض أية شابة لأي رجل فأنها تتمكن من مسخه إلى حمار ومسخ نفسها إلى أتان ، ثم ترتد المرأة بعد اغتصاب الرجل إلى موقع رماد أوقدت ناره قبل أيام من حطب (القرَض) فتتمرغ في ذلك الرماد حتى تسترجع صورتها البشرية ، غير أنها تفقد أكثر جمالها الأول وتحل محله القدرة على المسخ .

أما الرجل الممسوخ فلا يستعيد صورته البشرية إلا بيد المرأة التي مسخته أو بيد (المبدبد) الذي يكتب له تميمة ويمسح رأسه (بالزباد) وهو دهان معجون من فضلات الغزلان والظباء ، فهذه الحكاية تعيد صياغة المرأة الجميلة وتبدعها جنية قادرة على استلاب الرجال فالبده في الخرافة اليمنيه كميدوزا في الاسطورة المصرية إلا أن ميدوزا تحجِّر الرجل ولا تمسخه إلى كائن شبق كالبده في الخرافه اليمنيه غير أن اسم (البده) تعم وصفا لكل أمرأة شائهة أو شديدة الوقاحة ، مع أن الحكايات الشعبية تجعل فرط الجمال أحد شروط (البده) ، غير أن الجمال يذبل وتحل محله الجرأة والشواهة : فأين الواقع المادي هنا وأين التبخيل ؟ .

أن المرأة ذات سلطان على الرجل كونها مشتهاة ، وما أكثر الحكايات الشعبية عن الرجال الذين ارتكبوا القتل بسبب امتلاك امرأة سواء كانت زوجة أو صاحبة ، كذلك شاعت حكاية مكائد النساء في المدائن وقصور القرى .

ومن هذا المنظور تناسجت حكاية (البدات) وتشخيصهن على غرار جنيات ألف ليله وليله ، فالخيال الشعبي قائم على وراثيات ومرويات وتجارب ، وهذا هو الواقع الذي شكل قاعدة التخيل .. أما حكاية (الزار) فليست ذات خلفية وصفية كحكايات (البدات) ، لأن (الزار) شباب من اشراف الجن يتقمصون الشاب النضير والشابة النضيرة ، ولا تبدو على من يتقمصونه علامات جنون أو مرض ، إلا إذا قرعت الطبول ورنت المزامير هناك تعرف المجتمعات (المزوَّر) و (والمزورّه) ، لأن كلاهما يرقص حتى يسقط مغمى عليه ، ولا يفيق المغمى إلا بعد أن يرش بالعطر أو يأكل من غصون الرياحين ، وأكل الرياحين والإرتياح بالعطر علامة شرف الجني الذي تقمص الشابة أو الشاب ، أما العلامة الثانية فأن (المزوّر) يحب الهيام في الأودية الخضراء والجبال الشجراء ولا يخالط الناس إلا في حفلات الطرب في الاعراس والاعياد أو أي مناسبة يبح فيها طبل أو يتنفس مزمار ، كالزار تتبدى صفة (الزيَّار) الذي يستطب عنده المزورون ، فهذا الفقيه الذي يستخرج (الزار) من الذين يحبون الخلوات بنفوسهم ومن الذين يعكفون على قراءة الكتب والكائنات .

أما طريقتهم في استخراج (الزار) فهي تلاوة أوراد محددة يخرج بتأثيرها (الزار) من الانسان ثم يحكمه (الزيار) في تميمة مزروعة في عود يقولبه النجار أو في ريال فضي إذا أمكن الحصول عليه ، وأغلب ما يكون التحكم على (الزار) في الريال الفضي ، بعد تحكيم (الزار) يلبس الشاب الريال معقوداً بخيط في أي مكان من جسده .

أما المرأة فتعلق الريال في خيط عقدها ، ومن الأفضل أن لا يظهر ذلك الريال من الرجل ، أما المرأة فإن الريال أحد حليتها ، وتؤكد الحكايات أن (الزار) و (المزوّرين) لا ينتشر وينتشرون إلا في المناطق الشهيرة بزراعة القات وجودة أنواعه

وكثرة تناوله من أمثال : ريمه ، عتمه ، وصاب حفاش ، جعار .. وكانت أشهر المناطق بالقات وأكثر مضغاً له ، وتشير الحكايات أن الذين يصابون في تلك المناطق من الوافدين عليها سواء بالبدات أو بالزار ، لأن غربة أولئك الرجال والنساء تجعلهم فريسة للزار أو البده ، فأغلب الذين رووا حكايات (الزار) و (البدات) من الذين وفدوا على تلك المناطق في نطاق الجنديه أو في إطار البحث عن عمل أو تجارة .

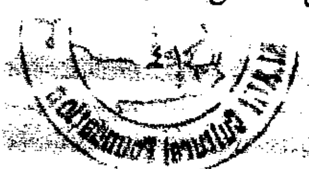
أما البدو الرحل على كثرة المامهم بتلك المناطق فلا يروون عنها أخبار (البدات) و (الزار) ، لأنهم لا يخالطون وإذا وقع لأحد منهم كيد (بده) فأنه يتكتم على قصته إلا إذا أشاعها رفاقه ، على أن حكاية (البدات) و (الزار) على خرافيتها من تسليات الأسمار ومن فن الغرابة التي يقصها المسافرون على المقيمين في منطقة صنعاء والمناطق الوسطى ، وما تزال لهذه القصص شذرات تتوارد في هذه الأيام ، ولعل السبب في ندرتها وجود المسلسلات التلفزيونية التي استحوذت على الاسمار وحلت محل الخرافات الشعبية التي تتناسج في الحكايات ، ولعل ندرة هذه الحكايات مردود إلى استحداث مشاغل جديدة وتسليات أيسر وأغنى طرافة ، غير أن كل هذه المرويات والتشخيصات من أغرب ما وصل إليه التخيل الشعبي ومن أجمل ما شكل الفن الخرافي الشعبي في اليمن ، لأن في هذه المرويات والتشخيصات سذاجة البدائية الحلوة ونكهة بكارة الأرض التي تحتضن اناساطيين يصدقون ما قيل وينسجون على منواله فناً يقال عنهم كما قالوا عن آبائهم .

• • •

التسع البوارد أو الكذب المعسل

قبل أن تجمع الاهتمامات الثورية شتّى النوازع الشعبية ، كان هناك ثقافتان : ثقافة المدينة بتعقيد سياستها وتجارتها وعلاقاتها الطبقية ، وثقافة الريف بيومياتها وحروبها ومواسمها المتفاوتة شحاً وسخاءً .. وباختلاف الثقافتين اختلفت النظرة الريفية إلى الأحداث وبواعثها ، كاختلاف نظرة المدينة إلى الاحداث ومسبباتها ونتائجها ، فالى مطلع خمسينات القرن العشرين كانت المعالم التأريخية عند المدني المثقف هي : حرب الاتراك حتى الجلاء ١٩١٨ ، حرب سنة الانسحاب ١٩٣٤ ، انقلاب ثمانية وأربعين .. على حين كانت معالم التأريخ عند الريفي هي : سنة النفر في مطلع العشرينات التي جادت فيها السماء وفقدت الأرض فيها البذور ، سنة الجراد التي أتت على الأخضر واليابس ، سنة القحط التي أكلت الحرث والنسل ، سنة غزارة المطر التي انبتت الزرع وأدرّت الضرع ، سنة الطاعون التي اكتنست البيوت إلى القبور ، سنة الرامي التي اجترفت حظائر الأبقار إلى أشداق الوحوش ، ومناقير النسور وهذه السنوات متكررة الحدوث .. وعلى رغم أن كوارث الريف كانت تؤثر على معائش المدينة ، كما كانت تؤثر سياسة المدينة على المجتمع الزراعي ، فأنه كان لكل منهما تأريخه وثقافته التي تؤرخ هذه الأحداث إلى جانب الثقافة المشتركة بين القرية والمدينة والحاكم والمحكوم إذ كان يشترك الكل في محبة آل البيت وقراءة أو سماع آثارهم والغيرة على الوطن والتوجس من الأجنبي من أي جنسية .

صحيح أن التجارب العملية تجيء إلى الكتابات فتكوّن التعليم والشكل الثقافي ، ولكن يظل هناك فرق بين الثقافة المكتوبة والثقافة السماعية ، وبين ثقافة التجربة التي تظل تجربة ثم تتحول إلى أفكار غير مكتوبة ، وقد دل التتبع على أن ثقافة التجارب الساخنة الغائبة عن التدوين أقوى احتفاظاً بحرارتها وأمدّ نظراً إلى التغيرات ، على حين الثقافة المكتوبة سجينة يومها وذكريات ماضيها ، فأغلب الموروثات المدونة من الأشعار والكتابات تدل على معاناة اليوم وادكار الأمس ، أما الغد فلا يلوح للنظر إلا مُلَفعاً بخيفة المجهول ، فالحنين إلى الماضي والنفور من الحاضر أعلى الانفاس الأدبية ،



ذلك لأن الماضي قد انطوى بكل مرارته ، أو لأنه كان مدرج الصبا ومسرح الشباب ، حتى اتقد شعر كل جيل بالحنين إلى الماضي والتذمر من الحاضر :

ذُمّ المنازل بعد منزلة اللوا والعيش بعد اولئك الأيام

فأولئك الأيام المواضي وجهة الحنين ، لأنها كانت أيام الرجال الذين يرجّى نفعهم :

ذهب الذين يعاش في اكنافهم
وبقيت في خلْفٍ كجلد الأجرب

قالت عائشة الصدّيقه عند إنشادها هذا البيت للبيد بن ربيعه : إذا كانت هذه مثالب الذين عاش بينهم « لبيد » فكيف مثالب الذين نعيش بين ظهرانيهم ؟

وبعد حقبة من قول عائشة ، قال عروة بن اذينه : إذا كابدت (عائشه) الضيق بين الذين عاشت بين ظهرانيهم فليتها ترى الذين نتجرع الغصص بين ظهرانيهم ، لو شهدت مانحن فيه لاستحلت ماكانت فيه .

وهكذا شكا كل جيل زمنه وهنأ الذين كانوا قبله بطيب أزمانهم ، على حد قول القائل :

كل من لاقيت يشكو دهرهُ ليت شعري هذه الدنيا لمن ؟

وكل الذين تذمروا من أزمنتهم حنّوا إلى رجوع الماضي أو رجوعهم إليه ، أما الغد فلم يكن مجال النظر لأنه شديد الرهبة ، لكونه غيبا وأقداراً .

لهذا دعت بعض النظريات إلى الاقتناع بالحاضر ، لأن الماضي فائت والآتي غيبي ، فليس للمرء إلاّ يومه .

مامضى فات والمؤمل غيب ولك الساعة التي أنت فيها

أما الشذرات التي توقعت التغيرات فرأتها مجرد تحولات تقيم القاعد وتقعد القائم ، دون أن تتيمن بها أو تتطير منها كقول طرفه :

أرى الموت تعليم النفوس ولا أرى
بعيداً غداً ، ما أقرب اليوم من غدي

فهذه لمحة لا تنطوي على تفاؤل أو تطيّر ، وإنما ترنو إلى الحتمية الزمنية ، ولعل (عنترة) أحمس تفاؤلاً بالتحولات كما في قوله :

إن كنت تعلم يانعمان أن يدي
قصيرة عنك فالأيام تنقلبُ

ففي هذا إلماح إلى أن التحولات في صالح الشعوب ، وإلى مثل هذا أشار (أبو حمزة الشاري) إذ قال في وصية موته : (قد ترون المتسلطين عليكم أقوى ولكن الأيام تضعفهم وتقويكم ، فاتخذوا من تناقصهم زيادة لكم واجعلوا من أخطائهم أسلحة إلى أسلحتكم فأخطاء الأقوياء أقوى أسلحة الضعفاء) .

فهذه الإشارة الثانية إلى إمكان مجيء الأفضل بعد هذا السيء ، أما الأغلبية الغالبة من التعابير الأدبية ، فهي التي تذكر الأمس وتبشّع اليوم وتحاذر الغد ، والذين مدوا رؤيتهم إلى الغد كانوا على توجّس منه وعلى أعنف شك في مخالفته لصورة القائم كما قال أبو العلاء :

فكرت من أحوال يومي في غدي
متسائلا عن حاله متندّسا
أما اليقين فلا يقين وإنما
أقصى جهودي أن أظن وأحدسا

وما أقل نظرات آدابنا القديمة إلى الغد لأن كل جيل كان يرى ضياعه في زمنه ويمجد الماضي كما في حكاية السيدة عائشة وفي أغلب المرويات مع أن السيدة عائشة في خير القرون كما فى الأثر : اليست أغلب الموروثات الأدبية مشدودة الوجه إلى الخلف على عكس الموروثات السماعية الشعبية ، فإن ضيقها من الحاضر يمد أحلامها إلى الغد ولا يلفت أعناقها إلى الأمس ، كما تبرهن عشرات الأمثال والحكايات والمواويل والزوامل كهذه الأمثال : (بعد اليوم غُدوه) ، شمس تفذ وخبر يأتي) ، (الزمن مدخل مدخل) ، (يوم لك ويوم عليك ويوم يكفيك الله شره) ، إذا اكتسرت الجرّه ماماتت البير) ..

فكل هذه نظرات إلى المستقبل ، لأن الشعب لا يستغيث من يومه بأمسه وإنما بغده ، لأن الماضي فات (ومافات مات) ، على حد تعبير المثل .

لهذا تعددت النصوص الشعبية الآملة في الغد ، وتعددت طرائق التعبير في امكان المستحيل ومجيء الأهنأ بعد الأسوأ ، ولعل قصيدة التسع البوارد صورة امكان المستحيل في رؤية النفس الشعبيه ، وإن كان التعبير عن الذي سوف يقع الاخبار عنه بصيغة الماضي كأنه قد وقع ، فما أكثر ما يخبر المتمني عن وقوع ما يرجو وقوعه كما تبرهن آداب اللغة العربية مثل : (إذا جاء نصر الله والفتح) فانها نزلت قبل الفتح لتحقق ماسوف يقع ، ومن الملحوظ أن أول كل بيت من قصيدة التسع البوارد مبدوء بفعل ماض كتحقيق لما سوف يأتي ، أما الملحوظة الثانية فأن تجارب الأبيات منتزعة من الحياة الزراعية والمتطلبات اليومية ، وقبل الحديث عن تأثير هذه الأبيات في المثقفين والساسة نقرأ معاً قصيدة التسع البوارد التي يرويها كل الناس ولا أحد يعرف لها قائلاً ، لأنها مقولة الكل وأن تفرد بابداعها واحد أو آحاد :

ألا ياداحس الصعبي تحكرّ — كما جلده مراسب للرّعيه
ضمدنا القمّلي والثور الاشعبْ — وزاد القمّلي رجّح شويه
تلمنا في قذال الدّيك مندب — وخلّينا مفاسح للرّعيه
وشدّينا على القمله بمرسب — وتطلع في النقيل ساع المطيّه
زرعنا الموز في ليله وقتّب — وزلّجناه للوالي هديه

● ● ●

وودّكنا من الفرخة مية رطل — وقدّدنا كلاها والشويه
وغدّينا من البيضه مية راس — وبقّينا ثلثها للعشيه
حلبنا من ضروع التيس دبيه — وخلّينا لأولاده وقيّه
وأدخلنا الجمل من عين الابره — وفوقه سبعه اقداح ماربيّه
عمرنا فوق قرن الثور مفرج — وديوانين ألا يافنطسيه .

تفضي هذه الأبيات عن التمني وتخبر بتحققه وكأنها ترى المستحيل قيد متناول الكف ، لأنها تعبر بالمستحيل أو الذي كان مستحيلاً وانتقل إلى الامكان ، فأول القصيدة تنادي سالخ الحمار الصغير أن يصون جلده من أي خرق لأنه سيتحول إلى حبال جلدية أو مراسب تشد به الرعية جمالها وتمد به السناه دلاءها إلى الآبار ، فهذا التمثيل (بالصعبي) ـ صغير الحمير ـ تلميح إلى المستحيل ، لأن الحمير لا تصلح للسلخ لأنها ليست من الحيوانات المأكوله ، وليست جلودها من الصالحة للدباغة والخرز ، فهذا البيت ينطوي على تمني المستحيل ، وليس جلد الحمار الصغير إلاَّ مجرد رمز إلى التغير المأمول الذي نتج عن الضيق بالكائن ووسائله ، أما البيت الثاني فيشير إلى إنعدام المقاييس حيث أصبح (القمّلي) أعلى قامة من الثور الاشعب : أي أثوار حراز التى تطول على الثور السباعي بمقدار طول الثور السباعي على الخماسي ، أما عبارة « ضمدنا » فتحتمل عمل مالا يمكن عمله أو تحتمل تحقق المستحيل فيقترن الثور بالقملي ، أما البيت الثالث فيجعل قذال (الديك) مزرعة واسعة زرعوا منها مندبا : أي مقدار عشر لبن وتركوا الباقي طرقاً لاصحاب المزارع المجاورة ، أما البيت الرابع فيتصور (القملة) في صورة (ناقة) يشد عليها بحبل جلدي (مرسب) جمعه مراسب ، أما البيت الخامس فيبوح عن روائح منطقة معينة وعن زمن معين ، فلعله من شعر (حراز) أو (تهامه) لأنهما ينتجان (الموز) ، أما الفترة الزمنية فهي احدى فترتي الاحتلال العثماني الأول أو الثاني بدليل ارسال الموز هدية إلى (الوالي) ، إلى هنا تمحورت الأبيات العمل الزراعي ولوازمه ، كما تمحورت الأبيات الثلاثة التي تلتها هموم الطعام وتمني سعته وزيادة الرخاء المعيشي ، فالمعروف أن (الفرخة) من صغار الدجاج لا يشبع لحمها فرداً من الناس ، فكيف غلّت مائة رطل من (الودك) بعد تقديد الكليتين والكبد والرئه وهي التي تعرف بالشوايا لأنها تشوى بعد سلخ الكبش أو النعجه ؟ أما (الفرخة) فليس فيها شوايا لصغر حجم أعضائها ، ثم ان الشوايا لا تقبل التقديد ولا تحتمل الادخار يوماً واحداً ، فقد كان الفلاحون يقددون أرجل الكبش وأيديها وفقرات الظهور بعد رشها بالملح المسحوق ، فالفرخة آلت إلى كبش ــ بل كباش ــ في الحلم الشعبي ، كما

كبرت البيضة حتى أشبع ثلثها مائة رجل ، أما البيت السابع من المقطوعة أو الثالث من مقطع الأكل فيشير إلى الكدّ بلا طائل ، لأن (التيس) لا يعطي حليباً ولا يولد كالعنزة ، فالتعبير بحلبه صورة نشدان المحال أو الشعور بالعجز عن تحقيق المرام ، لأن الرمز بالعقيم يوحي بعقم الوسائل ، كذلك البيت الثامن فأنه يشير إلى المستحيل الذي مثلت به الآية الكريمة : (والذين كفروا لن يدخلوا الجنة حتى يلج الجمل في سم الخياط) . غير أن البيت الشعبي يضيف إلى (الجمل) أثقل حمولة وهي سبعة أقداح من الملح الماربي .

أما البيت الأخير فعليه أثر الخرافة التي ترى الأرض ثابتة على قرن ثور ، وعليه ملمح التهكم الصنعاني بالخرافة لأنه يحمل مفرجاً : أي غرفة عالية تحتها ديوانان : أي غرفتان مستطيلتان ، وهذه ذروة التخريف بدليل العبارة التي تختم البيت : ألا يا فنطسية ، وهذا رمز الألاعيب الفوضوية الفارغة :

فهل لهذه الأبيات خلفية قصصية أو أحداثية ؟ .

كما أن لكل فعل باعث يدفعه ، فإن لكل قول عوامل نفسيه واجتماعية ، ربما كان وراء هذه الأبيات قصة منسية : حدثت في سنة قحط ، أو في عام جراد ، أو في فترة وباء .. لأن هذا التمني الذي آل إلى أفعال حدثت في النفس ، دليل الحنين إلى تغيير الكائن وإلى إمكان المستحيل .

فلهذه الأبيات خلفيتها الاجتماعية والنفسية ، بدليل سعة انتشارها والإضافة إليها ، فكلما روى المتتبع بيتاً من هذه الأبيات ، روى متتبع من منطقة أخرى أبياتاً مماثلة كلها تشير إلى تمني مجيء المستحيل ، وتدل الأبيات على كثرة شعرائها وتعدد مناطقهم ومنازعهم ، كما يشير هذا البيت :

وِلِدْ لى وَلْدْ في ليله وشيَّب
وولَّيناه بلاد الجعفريه

فهذا حنين وظيفي تشي روائحه على الطبقة الثانية التي كانت تلي طبقة الأئمة والملوك ، وهذا برهان التأثر بالأبيات الشعبية وآية الحنين الانساني واختلاف مناحيه

ونواحيه ، وقد تسمّت هذه الأبيات في المدينة بالتسع البوارد ، أما مجامع الريف فقد كانت تتغنى بها في ملاعب الأعياد دون أن تسميها بوارد أو سواخن ، غير أن الاستاذ الشاعر عبد الله هاشم الكبسي أضاف افادة هامة حيث رأى أن هذه الأبيات تسمى بالكذب المعسبل وليس بالتسع البوارد ، وروى مطلع الأبيات هكذا :

بدعت القول بالكذب المعسبل
لأن الصدق ما عدله بقيَّه

وفي هذا دلالة على أن قائل التسعة الأبيات شاعر واحد ، غير أن اختلاف مفردات الأبيات وبعض مضامينها يدل على تعدد قائليها هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن عبارة : (لأن الصدق ما عدله بقيه) يشير إلى أن هذا تعبير فقهي أدبي ، لأن الأقاويل الشعبية لا تستعمل التعليل المنطقي من مثل : لأنه كذا .

ومن الجائز أن البيت الذي رواه (الكبسي) اضيف كمطلع للقصيدة ، لأن الأبيات كانت تحمل التمني الذي لا صدق فيه ولا كذب ، وإنما هو مجرد أشواق واحتمال .

لقد كانت هذه الأبيات تشيع في الناس للتفكه فقبلت الزيادة ، ولما تقوّت الصلة بين المدينة والقرية من مطلع عشرينات هذا القرن نتيجة افتتاح المدارس في المدائن وبالأخص العاصمة التي فتحت فيها المعسكرات ، تلقت المدينة فنون القرية ، كما تأثرت القرى الخصبة بأساليب عيش المدينة وفنون معماريتها ، وفي مطلع الخمسينات تزايد الاهتمام بتلك التسعة الأبيات ، باعتبارها مفاتيح نفسية الشعب في زمن تفجر الشعوب ، ففي تلك الفترة شعرت بلادنا بالتغيرات في شعوب العالم ، بل أحست بلادنا أمكان التغير بعد انقلاب ٤٨ ، أما الخمسينات فقد حملت أصداء انفجار الشعوب : كالثورة الشعبية في مصر ، كالثورة الاقتصادية في ايران ، كاستقلال الهند .

في تلك المرحلة التفت الساسة في بلادنا إلى معرفة المضمون الاجتماعي الشعبي ، وحاولوا استكناه ثقافة الشعب من خلال أقاويله وأغانيه ، ولعل استفهام (عبد الله بن يحي حميد الدين) عن التسع البوارد ذروة الاهتمام بثقافة الشعب ، لأن (عبد الله بن يحي) سأل عن تلك الأبيات في الوقت الذي كان يطمح فيه إلى الخلافة بدلاً من أخيه (أحمد) ، وكانت ذكرى انقلاب ٤٨ ساخنة ، لأن الشعب اسقط ذلك الانقلاب ، فأراد (عبد الله) معرفة نفسية الشعب الذي يطمح إلى حكمه ذات يوم ، فطلب من (السيد حسين بن علي عبد القادر) أن يفيده عن التسع البوارد ، فنظم (ابن عبد القادر) تسع عوائد شعبية سماها التسع البوارد ، وهذا يشير إلى الاختلاف بين اصطلاح المدينة والقرية فيما هي عوائد وفيما هي بوارد ، لقد نظر حسين عبد القادر إلى اتباع عوائد عقيمة لا تدل على تجربة ولا تفضي إلى جدوى ، فسماها بوارد لخلوها من صحة التجريب ونظر التجربة ، كما تفصح قصيدته الموجهة إلى عبد الله بن يحي كاجابة على استفساره :

منى السلام على الذي
أصبح ملاذاً للأوابد
يغشاه طول زمانه
ما ازدان جيد بالقلائد
وافى السؤال عن التي
قد عنعنتها ام قائد
برواية موصولة
جاءت عن الحبر ابن زائد
مشهورة عنوانها
هذا من التسع البوارد
والناس قد ضموا إلى
ماجاء في نظمي زوائد
واليكم ياسيدي
تعدادها في نظم بارد :
القول عند عثورهم
لقط من الملح الشوارد

وكذا إذا اكتحل امرؤٌ
كهَّى لمسح العين قاصد
وضع اليسير من الحصير
لعين رفَّت في عوائد
وإذا عوى كلب الدجى
شرخوا ملاقيط المواقد
والنفَّدي إذا بدا
مسحوا بكوفية ابن داود
وإذا شكى من عنقهِ
وضعوا الحذاء على المراقد
من لم يقبِّل كفَّهُ
من بعد حك العين فاسد
والقبض للمقراض
من كف إلى كف مباعد
والكنس بعد مسافرٍ
قالوا من التسع البوارد
سجلتها بتكلفٍ
والفكر بعد النهب جامد
فاسلم ودم في نعمةٍ
ما قرَّ للرحمن ساجد

والذي انتظمته هذه القصيدة لاحق بالعوائد الهزلية ، بعضها شائع في الأرياف واكثرها مقصور على مدينة صنعاء ، أو على أقل الناس إذ لم تكن عوائد مطبقّه ، فعندما يقال للذي يعثر : (لقط الملح) ، من باب تسلية الأطفال أو صرفهم عن تحسس وجع العثرة ، لأن الطفل يصرخ فتسكته أمه أو زميله بمقولة : لقط الملح فيتلقط بعض الحصى ، وبهذا يسليه التوهم عن الوجع أو عن البكاء ، ولا يقال للكبير : لقِّط الملح ، إلاَّ من باب التهكم أو التفكه أو التشبيه بالأطفال ، أما تنفس المرء إلى (المرود) الذي يكتحل به فمن أجل أن تلصق ذرات الكحل (بالمرود) ، أما وضع شيء من القش أو الورق على العين التي ترف فعادة صنعائية مشرقيه لكي تهدأ العين ، لأن رفَّها ايذان بموت قريب أو صديق ، وهذا تصور شعبي لا يقتصر على شعب

واحد ، إلا أن بعضهم يفزع عند رفّ العين وبعضهم يحاول اسكات الرف ، على أن مسح العين لا يسكت توقع المكروه في النفس .

أما شرخ ملاقيط النار عند عواء الكلاب ليلاً فوسيلة لدفع الشر الذي وشى به العواء ، على أن هذه العادة ليست على نمط واحد ، ففي الريف يستشعرون من عواء الكلب حدوث مرض المواشي ، وفي المدينة يتوقعون موت أحد الجيران ، أما ظهور نبته في جفن العين تسمى (النقّدي) فعلاجه الوهمي المسح بكوفية يهودي ، وهذه عادة صنعائية ، لأن علاج هذا في الريف أن يرمي المصاب حجرة بيضاء بين حجار سوداء ، فإذا أصاب المرمى اشتفى ، أما العلاج الشعبي الحاسم فهو قطرات من نبت الصبار بعد النوم ، أما الاتساد بالنعل عند وجع الرقبة فهذا من قبيل التجاء الفقراء إلى أي وصفة وهمية حتى تعمم هذا العلاج الوهمي والتحق بالعوائد ، أما تقبيل الكف بعد حك العين فعلى جهة التهذيب الذي يرى حرمة العين على سائر الأعضاء وغلاوتها على سائر الجوارح ، أما تناوب المقراض من يد إلى يد فإنه يسبب الفرقة بين الاصحاب ، لأن المقراض بطبيعته يمزق الشيء الواحد إلى اقسام ، ومن طبيعة عمله كان التشاؤم من تداوله من كف إلى كف ، أما كنس البيت بعد المسافر فتشاؤم عام ، لأنه يشبه تنظيف البيت بعد خروج الميت ، وهذه عادة يمنية أشار إليها الشاعر محمد بن حمير في القرن الـ ١٣م مشيداً بزوجته ، لأنها لا تكنس البيت بعد رحيله .

من هنا تبدو قصيدة (عبد القادر) مختلفة الموضوع والغرض عن قصيدة التسع البوارد ، لأن قصيدة (عبد القادر) انتظمت عوائد ولم تبح عن أماني شعبية تحن إلى تجاوز الكائن وإلى دخول المستحيل ولعل ابرز خطأ في قصيدة عبد القادر هو نسبة تلك العادات إلى علي بن زايد الذي عرف باختبار المواسم الزراعية والأحوال الحربية ، فلم تكن تلك العوايد المنظومة في قصيدة عبد القادر من المرويات عن علي بن زايد في أي قول من أقواله وإنما هي عادات لم يفصح عنها قول شعبي . أما التسع البوارد فأنها عبرت عن منى نفسية شعبية بالأدوات المعروفة شعبياً : (كالصعبي) ، الثور ، (القمّلي) ، الدّيك ، الفرخه ، التيس ، البيضة ، الجمل ، قرن الثور .

فمن خلال تغيير أعمال هذه الأدوات تبدت أماني الشعب في تغيير الواقع أو خلق بديله الأفضل ، صحيح أن الأبيات لا تقول هذا حرفياً ، ولكن التعبير اللغوي مجرد رمز إلى الخبايا النفسية وإلى هجس الارادة الحالمة ، فتلك المستحيلات في الظاهر تنطوي على حلم الامكان ، وإذا أردنا أن نجد مثيلاً للتسع البوارد ، فليس مكانها قصيدة (عبد القادر) وإنما مكانها المهجل الصنعانيُ الذي ينتظم المستحيلات الست ، والذي يؤدى في زفات (الدورة) في الاعياد ، أو في الجولات الترفيهية في زمن الاختراف بالروضة ، وهذا المهجل يؤدى جماعياً أو على صفين وربما أداه واحد أو اثنان وتردد الجماعة :

يامسلمين يا عباد الله أنا الهايم
أنا الذي تحت شباك الحبيب نايم

يتدخل صوت آخر :

اصبر تصبَّر على بختك وإلاَّ موت

يعقب عليه صوت آخر :

إلى أي حين صبر هذا العاشق الشفلوت ؟

يلي هذا السؤال أداء جماعي يسرد الست المستحيلات :

لوما يبيضين حمامات الهوى ياقوت
والا يجي من خزيمه زيد ابو حانوت
والبَرْ يولد سمك والبحر يزرع توت
والبير تصبح (معابر) والحصم (نبوت)
هذا وزيِّد قليله لا قدك مبخوت

فهذه الست المستحيلات تشبه المنى الشعبية ، إلا أنها تقصد تيئيس أمل العاشق الشفلوت أي : الفقير ، وهذه الأبيات تنم عن الطبقية التي تيئس الفقير من نيل بنت الدار العالية ، إلا إذا باضت الحمام ياقوت ، أو رجع الميت من مقبرة خزيمة ، أو ولد البر أسماكاً وأنبت البحر اشجار التوت أو اصبح الماء رصاصا واستحالت

الحصى إلى بندقيات من نوع (النّبوت) ، برغم أن هذا الصوت المهجلي يحاول اقناط العاشق الفقير ، فإنه ينطوي على الأحلام التغييرية وعلى امكان المستحيل ، على أن هذه الست المستحيلات غير مناقضة للتسع البوارد وإنما متأثرة بها ، فما دام القمّلي يوازي الثور في الحلم الشعبي ؛ فلما لا تبيض الحمام ياقوت في حلم المدينة ؟

إن هذه الموروثات الشعبية مصدر الثقافة قبل تشكيلها ، لأن تجارب الشعوب تجيء إلى الكتابات ، ثم تتلمس الكتابات هذه التجارب الشعبية التي هي مصدر المعرفة ، ثم تحولت إلى منظور النظر ، وبالأخص بعد أن توحدت المدينة والقرية في الهموم الجماعية والأحلام المستقبلية .

• • •

الخـرافـة الـدّائمـه

لعل حاجة الإنسان إلى الأوهام لكي يتعزّى ، كحاجته إلى الحقائق الموضوعية لكي يرى كل شيء كما هو في واقعه .. لأن لكل حقيقة ثلاث صُوَر : كما هي في واقعها ، كما يريد الرائي أن يراها ، كما يقول القائلون عنها .

وعلى ضرورة اكتشاف هذه الحقائق في صُوَرها الثلاث ، فإنّها لا تغني الجانب الشعوري عن تسلية التخيلات ونعمة التصورات ، مهما تكن وهميتها أو ايهامها .

فعندما يغادر الحي هذا العالم إلى الكوكب البعيد ، تظل صورته معلقّة بعيون تصوٌر الأهل والأحباب .. فيتصورونه في صورة المكان الذي كان يجلس فيه ، وفي مرأى الثياب التي كان يلبسها ، وفي صدى الحكايات التي كان يحكيها .

لهذا يظل الميّت حيّاً في هذه الصُوَر وهذا التصور ، لأن انتباءَهُ من عالم ، بدأه في عوالم أخرى من الحدس والوساوس والترائي .. وهذا ما سوّغ خرافة (التّسفيل) ، وإن أثار التساؤل عن شخصية المرأة (المسفِّله) الذي شخَّص وصفها إسمها المنتزع من مهنتها ، لأنها تنزل إلى أسفل القبور بعد دفن الميّت بأيام كما تدّعي ، فتشاهد أحواله وتسمع أقواله ، ثم تعود إلى أهل الدفين مخبرة عن مارأت وسمعت .. ومن وصفها لهذه الأحوال يعرفون ما ينبغي عمله لاصلاح أحوال الدفين ، مستعينين بـ (المسفّله) لإيضاح الغامض .

فإذا أخبرت (المُسَفِّله) أن الميّت في حالة احتراق ، عرف الأهل أنهم لم يتصدَّقوا بثيابه ، وإذا كانوا قد تصدَّقوا بها فيبحثون عن ما تبقّى منها ، وإذا لم يتبقَ منها أخبروا (المسفّله) واستشاروها فيما يفعلون ، فتؤجِّل الإجابة واعدة بزيارة أخرى للميّت ، فإذا رأت أحواله قد تحسنَّت أخبرتهم وأوصتهم بصبّ الماء على قبره مدة عشرة أيام .. أما إذا شاهدت (المسفِّله) الميِّت يضطرب ويصيح فإنها تؤكد أن عليه دين (دَمّ) .. فإذا كان الأهل على يقين من أن فقيدهم لم يقتل أحداً ،

تذكَّروا من تشاجر معهم ومن جرح منهم بالقول أو الفعل ، فيستعفون له أو يدفعون عنه ، وبعد الاستعفاء تقوم (المسفِّله) بزيارة الميِّت مرة أخرى وتخبر الأهل عن تحسن أحواله ، فإذا لم تتحسن استعفوا له من مواشيهم مقدِّرين أنه ظلم واحدة أو أوجع أخرى بالضرب .

وبهذا يهدأ تململه ويسكت صياحه .

أما (المسفِّله) فهي تفعل هذا من تلقاء نفسها اكثر الأحيان وتفعل عن طلب الأهل نادراً ، لأن مشاغل المأتم تصرفهم عن أحوال الفقيد .

فتفاجئهم (المسفِّله) بأخبار مشاهدتها فيسلِّمون بصحة ماحكت ، لأن هذه المرأة ذات خبرة بأحوال البيوت ، فتميِّز من يصدِّقها ممن يكذِّبها ، فتجتنب المكذِّبين وتتصل بالمصدِّقين مستفيدة من معرفة مكانة الميِّت عند ذويه ، فلا تُخبر عن الشيخ الذي مات في سنّ الهرم ، وإنما تُكثر الأخبار عن الموت الاعتباطي الذي أختطف الشاب أو الشابه ، لأن لموت الشاب أو الشابة حسرةً أعنف ، فتسبِّب هذه الحسرة تقبُّل أخبار (المسفِّله) وتنفيذ اقتراحها الذي لا تلحُّ عليه وإنما تطرحه برفق .

أما أجرها فليس محدَّداً وإنما هو على قدر المروءات والقدرة ، ولابد أن يكون مُرضياً ثم انها لا تساوم ولا تستزيد .

أما شخصية (المسفِّله) فإنها تتَّسم بالتعقيد ، إذ لابد أن تكون مغمورة البيت ، وعلى غير علاقة اعتيادية بأهل القرية أو الحارة ، فلا تحضر المناسبات إلا لماماً ولا تتحدث إلى الناس وتسمع منهم إلا وهي على عجل .. وبهذا تبدو من أصحاب السِرُّ ، لأنها غير معروفة الأحوال ، وعندما تُعرف أحوال هذه المرأة : كأن يكبر أولادها ويتزوَّجون ، فإنها تبتعد عن بنيها ، وإذا لم تبتعد فهي في فترة ترك المهنة لكي يظهر غيرها .

وهذه المهنة تستدعي سِنّ الكهولة ، إذ لا تليق بالشابة ولا تقتدر عليها العجوز الحسرانه .

لهذا فإن أغلبهن في سِنّ الخمسين أو قريبٍ من هذا السن ، فليس للمسَفِّلات أسماء معروفة : إما لغلبة صفة المهنة ، أو أنها لا تبدي اسمها .. ومن الجائز أنها كثيرة التنقّل في حارات المدينة ، فليس هناك مرأةٌ في المدائن تعرف بيت (المسفِّلة) أو اسمها رغم كثرة ورودها على البيوت بعد خروج كل جنازه بأيّام قليلة .

ولعل السئوال المحيِّر هو : لماذا كانت (المسفِّلة) امرأة ؟ هل لأن المرأة أقرب لحزن الثكالى وأدرى بما يعزِّي عن الفقيد وبالوسائل التي تريحه في قبره ؟؟ ! .

يقول الحكّاؤن عن (المسفِّله) : أنها وفيرة التجربة بالموت ، وأنها قد دفنت كثيراً من أهلها وبنيها ، ويخبرون : « أن القبر ينشَقُّ لها عندما تمسُّه بيدها ثم يلتئم بعد دخولها وينفتح عند خروجها ثم يلتئم ، فلا يراها أحد كيف تدخل القبر ومتى ، إلا أن الكثيرين يشاهدونها بين القبور وحول المقابر » ؛ وهذا مدعاة تصديقها ، لأن تلك سمة الأولياء الذين لا يرون أوعظ من قبر ، لهذا يصدِّقونها اكثر من العرافات ، ولو لم تتزين (المسفِّله) بسمات (المفوِّلات) ضاربات الودع ، ولا بزي الشيخات الزاهدات .. وإنما هي غريبة الوجه والحركة والصوت ، ولعلها تقدر على تلوين صوتها وتغيير مظهرها .

والذي يجعلها مُصدَّقة الإخبار عن الموتى هو : غرابتها من جهة ، وضعف تمييز أهل المأتم تحت وطأة الحزن وأشغال طقوسه من استقبال المعزيات الباكيات ، وإقامة الولائم .

والمهم من هذا هو التعاطف مع الميِّت في قبره ، حتى أشبه الإخبار عنه الإخبار عن غائب في بلد آخر .

فإذا كانت (المسفّله) إمرأة في المدينة ، فإن (المبشّع) رجل بالضرورة في الرّيف والمدينة ، إلا أنه غير خفي البيت والحال كا (المسفِّله) لأن شروطه مختلفه ، فأهم شروطه أنه من المتدينين ومن أهل الفقه والوقار ، ولكنه يشبه (المسفِّله) في سرّ آخر : هو كشف السارق المجهول ، حتى يكاد المسروق أن يعرفه بوصفه ، فمَن

سرقت عليه حاجة ذهب إلى هذا (المُبَشِّع) يشكو إليه ، فيعده إلى بعد شروق شمس اليوم التالي أو الذي يليه ، لأن ميقات (التبشيع) من بعد طلوع الشمس إلى قبل الزوال كما يزعم صاحب المهنة .

في هذا الوقت يتوضأ (المُبَشِّع) ثم يصلّي ركعتين ثم يأخذ بيضة دجاجة ويكتب عليها خطوطاً لا يعرف غيره سرها ، ثم يستدعي طفلاً في السابعة والثامنة أو نحوهما فيريه البيضة ، فيشاهد الطفل السارق وهو في حالة أخذ الشيء المسروق ، فيصف الطفل المكان الذي دخله السارق ويتابع خروجه وحركته في الطريق ، ويصف وجوه الناس الذين لاقاهم والأماكن التي دخلها ، إلى أن يراه مودعا تلك السرقة صاحب حانوت أو صاحب دار ، ومن الفظيع أن ذلك الوصف ينطبق على المتَّهم حتى يكاد الاتّهام يتحوَّل إلى شبه يقين ، وبالأخص إذا انطبقت تلك الصفات أو بعضها على زائر حدثت السرقة وقت مجيئه ، أو وقع فقدان الحاجة المسروقة بعد خروجه ، ولم يدخل البيت سواه ، غير أن هذه الصفات الدقيقة والمثيرة لا توصِّل إلى حقيقة السارق ، فما اكثر ما يعثر أصحاب (المتاع المسروق) عليه عند بائع يُثبت التحقيق أن الذي باعه غير الذي وصف الطفل من خلال البيضة ، ولا علاقة بين الموصوف والسارق الحقيقي ، غير أن (التبشيع) لا يصلح برهانا في المحاكم التي تقبل التهمة ولا تقبل شهادة التبشيع ، ولا يترتب على تلك الشهادة حكم ، لأنها غير عينية ، إذا أكَّدت التهمة فإنها لا تشكل عنصر إدانة ، وعلى قلّة جدوى هذا (التبشيع) فإنه مَفْزَعُ المسروقين والمسروقات إلى الآن كما (التَّسفيل) تماماً ، لأن هذه الخرافة الدائمة تكاد أن تكون شبه يومية ، نتيجة بحث الإنسان عن الحقيقة أو تعلّقه بالوهم الذي يتصورها أو يوهم عنها .

ثقافة الشعب ..
من المرويات الشعرية

لأن قول الشعر في أساسه النفسي نزوع فطري كالتنهد والحركة والتصويت ، فإن استقبال هذا الشعر نزوع فطري أيضاً ، لأن قائل الشعر خيط من النسيج العام الذي ينتظم الشاعر كواحدٍ من الكل أو كالكل في واحد ، فليس غريباً احتفال القبائل الجاهلية بظهور الشاعر والخطيب كظهور الفارس ، وكانت أسباب الاحتفال في العهود القديمة بالشاعر هو احتياج العشيرة إلى القول المحارب الذي يؤرخ حركة السيف والسنان ، وذلك أيام كانت القبيلة هي الشعب نظاماً ومجتمعاً ، تحت هذا المفهوم احتفلت قبيلة (ربيعة) بنبوغ الشاعر (لبيد) ، كما احتفنت عشيرة (بكر) (بالأعشى) و(طرفة) واحتفلت (ذبيان) (بالنابغة) ، و(تغلب) (بعمرو بن كلثوم) واليمانية بأبي دؤيد الحميري وعبد يغوث الحارثي ، كما احتفلت هذيل ومزين بعشرات الشعراء ، فإذا كان لكل قبيلة شاعر ، فإن أقاويل كل شاعر كانت ثقافة عموم الناس في كل قبيل وفي كل صقع يتصل به لغة ، وليس اعظام الشعر والشعراء مما تفرد به العرب في ضحوة تاريخهم ، فقد كانت مكانة الشاعر مكينة في النفوس في كل العالم ، عندما وجه (الاسكندر المقدوني) حملة على « طيبه » أوصى كل القادة أن لا يمسوا الحي الذي يقطنه الشاعر بنداو ، وكان من عادة (الاسكندر) أن يتساءل عن شعراء كل أقليم قبل أن يفتتحه حتى لا تدنو عساكره من مسكن أي شاعر في فارس والهند وفي كل بلد اتجه إليه غازيا ، فدل هذا المفهوم على قدر الشاعر ومكانة البطل الذي يتحامى مس أي شاعر ، ذلك لأن الفن الشعري الصوت الانساني في طوايا الفنان ، ولعل تلك المفاهيم الاسكندرية غير مقصورة على قائد أو عصر فقد امتدت إلى عهد الصراع على السلطة ابان ضعف خلافة بغداد أوائل القرن الـ ١١م فانسحب (صالح بن مرداس) عن حصار (المعّره) بشفاعة (أبي العلاء المعري) وتوقفت غزوات حسن الصباح عن المدينة بطلب عمر الخيام بعد

المعري بقرنين وتطور إكبار الشاعر كتقليد إلى مطلع العصر الحديث ، فكانت تقول « اليزابث » الأولى في القرن السادس عشر م ، أن شيكسبير أعظم من التاج البريطاني لأنه صدر من العالم إليه بطاقة الكلمة ، كذلك كانت تقول : إن في بريطانيا آلاف الساسه ولكن فيها شيكسبير واحد .

وامتد هذا الاعتبار الشعبي للشاعر ، ففي الحرب العالمية الثانية ارتفعت اللافتات في بريطانيا وهي تحمل هذا التحريض : دافعوا عن وطن (شيكسبير) ، كذلك كانت تقول اللافتات السوفييتية للمواطنين : دافعوا عن وطن (بوشكين) .

من هنا تبدّى أن الشعوب شاعرة وعاشقة أشعار ، فكما قرأ الناس شيكسبير وبوشكين وطاغور ، كان يقرأ العرب أشعار الأعشى وزهير والنابغة وطرفة وعلقمة وامرىء القيس وفلسفات ارسطو وطب جالينوس وابقراط ، وتوارثت الأجيال القديمة رواية الشعر معجونا بالفلسفة والحس القبلي حتى أوصلته إلى عصر الطائرات والصواريخ والكمبيوتر ، ذلك لأن الشعر تعبير عن الأماني الإنسانية وتنبوءات المتطلعين في كل عصر ، لأن الشعر لا يقتصر على القيم الفنية ولا على القدم والحداثة ، وإنما يملك رؤية التنبوء وعلمية الاختبار واستبطان أغوار التجارب فأضاف رؤية إلى الآراء وعدّل مفاهيم وابتدع نظراً إلى النظريات فالشعر تعليم وإختبار بفضل ما في الإنسان الشاعر من حساسية ، ترى الأخطار قبل حدوثها كما يقول الفرنسيون : إن الشعراء أول من يدق جرس الخطر .

إذن فليس للشعر زمن وللعلم عصور ، وإنما الزمن العلمي وليد الزمن الشعري ورفيقه في رحلة الأزمان والأجيال كزمن ثقافي واحد ، ويخطىء الذين يرون أن العلم نقيض الشعر أو بديلاً عنه ، مع أن الشعر رائد العلم أولاً ثم روحه بعد أن زاول فتوحاته بدليل أن الشعوب المتفوقة علمياً هي الأجود شعراً والأكثر شعراء ، والفرق أن اناس اليوم لا يملكون ذاكرات كذاكرات الأجداد ، والسبب انتشار المطابع والمسجلات التي هي من أدوات نشر العلم والشعر معاً ، ولعل لهذه الأدوات مضارها على الذاكرة واللاقطة ، لأنها سهلت الالتقاط أو جعلت اجهزة التسجيل سبباً في

تعطيل الحافظة والذاكرة اللتين تميز بهما الإنسان في عصور الروايات السماعيه وبداية احقاب التدوين ، صحيح أن لهذه الأجهزة نفعها لاتساع أشغال الناس وقلة انقطاعهم للمرويات الشعرية والأمثاليه ، على حين كان الشاعر الأول يطلق صوته فتتلقفه الأسماع فتروي عنه الشفاه فتطير الأقاويل الشعرية مع الرائحين والغادين من كل قطر وإليه ، وكانت هذه الرواية تغني عن المكتبات والمطابع ، إذ كان كل فرد مكتبة ومطبعة بل أن انتشار الأقاويل البديعه كان أوسع من دور النشر اليوم ، كما تدل الروايات التاريخية ، روي أن امرء القيس بعد مقتل والده لجأ إلى الروم وانشد في تلك الرحلة احدى قصائده التي يقول فيها :

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونهُ
وأيقن أناّ لاحقان بقيصرا
فقلت له لا تبك عينك إنما
نحاول ملكاً أو نموت فنعذرا

وعند رجوع امرء القيس من الروم سمع حادي قافلة يردد قصيدته ، وسمع راعياً يتغنى بتلك القصيده ، فما أن وصل سفح (جبل عسيب) الذي مات فيه إلا وقد سمع قصيدته مرددة في بوادي الشام ، وهذا برهان قوة انتشار الشعر وشدة الميول الشعبي إليه ، إذ لم تكن أسواق الانشاد وقصور الحكم هي التي تتثقف بالشعر وإنما كان ثقافة البادية والحاضرة والقصور والأكواخ ، روي أن الشاعر (كثير عزة) في العصر الأموي لاقى عجوزاً حاطبة فساءلته من الرجل ؟ فقال : أنا كثير بن عبد الرحمن ، قالت العجوز : كُثَيِّرَ عَزَة ؟ قال : نعم ، فقالت : ألست القائل فيها :

وماروضة بالحَزْن طيبة الثرى
يمج الندى جثجاثها وعرارها
بأطيب من أردان عزة مُوْهِناً
وقد أوقدت بالمندل الرطب نارها

قال كثير : نعم ، فقالت العجوز : الا تكون حبيبتك طيبة الريح إلا إذا أوقدت المندل المندي « البخور » ألا قلت ياكثير كما قال عمك امرء القيس :

ألم تریاني كلما جئت خدرها
وجدت بها طيبا ولو لم تطيب

كهذه الرواية رواية (ذى الرمه) الذي أراد أن يغيظ حبيبته (مي) بالتغزل بامرأة أخرى تسمى « خرقا » فقال فيها :

تمام الحج أن تقف المطايا
على « خرقاء » واضعة اللثام

فاشتهرت تلك المرأة بشعر ذي الرمه فيها ، فلقبها الناس : تمام الحج ، فغلب هذا اللقب على اسمها لانتشار شعر ذي الرمه فيها ، لأن كل الناس كانوا يتتبعون الشعر فيرويه آحاد عن واحد وجماعات عن آحاد ، وكانت البوادي منابت الشعراء واصح رواته ، إذ صاروا فيما بعد مرجع اللغويين والنحاة والمحدثين والفقهاء ، ولم يتفرد عصر بغزارة الرواية رغم الكوارث والتفجرات السياسية ، وإنما توارثت العصور رواية الشعر في زمن التدوين والحلقات الدراسية وفي فترات ترجمة الفلسفة والفلك والطب ، فكان للشعر مكان عند الحكماء والفلكيين وإن كانت مكانته عند سواد الشعب أمكن وأعظم ، لأن الثقافة الشعرية كانت تغذية للعلم ومنفذاً إلى صور الكائنات ودخائل الإنسان فكان بعض الفلاسفة شعراء ونقاد اشعار كالفارابي وابن سينا في القرن الـ ١٠م ، ولم يسبب اتساع الثقافات الأجنبية انحسار المرويات الشعرية والمزيد من تتبع جديد الشعر ، بل زادت قوة انتشار الشعر عند الخاصة والعامة إلى حد أن رواية مطلع القصيدة كان يشير إلى المغزى من روايته ، كما في هذا الخبر التاريخي : كان الشريف المرتضى واخوه الشريف الرضي واجدين على لموع نجم « المتنبي » فعندما خاض المجلس أخبار الشعر والشعراء غض الشريف المرتضى من مكان المتنبي وكان أبو العلاء المعري حاضر المجلس فقال : لو لم يكن للمتنبي إلا هذه القصيدة التي مطلعها :

لك يامنازل في القلوب منازلُ .. لكفته

فغضب الشريف المرتضى وقال : اخرجوا من المجلس هذا الكلب فأجاب المعري : الكلب الذي لا يحفظ للكلب تسعين اسماً وردت في أشعار العرب واخبارهم وعلى اثر هذا الموقف عزم (المعري) على ترك بغداد من ذلك اليوم وقال وجهاء المجلس للمرتضى : لقد اوقعتنا في سوء اللياقة والأدب ، ألا تدر من أخرجت ؟ أنه أحمد بن سليمان التنوخي الملقب بأبي العلاء وابن قاضي المعره . فقال الشريف المرتضى : أتدرون ماذا قصد ؟ أنه أراد ذلك البيت في قصيدة المتنبي :

وإذا اتتــك مــذمتي من نــاقصٍ
فهي الشهـــادة لي بـأني كامــلُ

فأخذ أهل المجلس يتناشدون لامية المعري :

ألا في سبيل المجد ، وداليته غير مجد ، ونونيته : علّلاني ... إلخ فقال المرتضى : لعلمي بشعره كبرت علي زرايته بي ، مع أن المعري كان يسكن الشام ولم يقصد بغداد ويقيم فيها نحو سنة إلا مستزيدا من حلقات دروسها ، ومع هذا كان شهير الشعر في بغداد ، تشبه هذا الخبر قصة اخبارية متأخره عن زمن هذا الخبر : مرت إمرأة حسناء بين (الرصافة والجسر) فأعجبت رجلاً كان هناك فقال : رحم الله ابن الجهم ، وعلى التوردت المرأة : رحم الله أبا العلاء المعري ، فسمع رجل آخر تحاورهما فقصد المرأة قائلاً : فديتكِ ماذا أردت بقولك وماذا أراد ؟ فقالت : أراد قول ابن الجهم :

عيــون المهــابين الرصــافــة والجسر
جلبن الهــوى من حيث أدري ولا أدري

وأردت انا قول أبي العلاء :

أيــا دارهــا بالحـــزن إن مـــزارها
قريـــب ولكــن دون ذلـــك أهـــوالُ

فقال الرجل : والله ما ادري أيكما أذكى قلبا ، وهؤلاء الثلاثة من غمار الناس الذين كانوا يتمتعون بالثقافة الشعريه ويفطنون إلى مراميها ، حتى أصبحت الإشارة

إلى الشاعر أو الالماح إلى قصيدة من قصائده كرواية قوله ، كما في قصة امرأة جسر الرصافة وصاحبها ، وكما في موقف معاصرين هما (إمام العبد) و(محمود زناتي) اراد زناتي أن يهجن امام العبد فقال : ما اعجب قصيدة المتنبي عيد بأية حال عدت ياعيد يشير إلى بيت منها : لاتشتر العبد إلا والعصى معه .. إلخ فأجاب إمام العبد : نعم ما اجودها وبالأخص اشارته فيها إلى الزمان يريد قول المتنبي :

مـــاكنت احسبني احيـــا إلى زمنٍ

يســؤني فيـــه كلب وهـــو محمـــودُ

على أن أمثال هذه الأقاصيص والأخبار قديمها وحديثها نادرة الورود في تاريخ الأدب اليمني ، لأن التاريخ الشعبي بما فيه من سجال أدبي لم يكتب إلى الآن ، لأن الحروب السياسية القائمة على مذاهب فكرية حالت دون تدوين الثقافة الشعبية فظلت سماعيه أو مدونه في دفاتر كانت تسمى عند الخاصه بالسفائن ، ولم ترد من أمثال هذه الأقاصيص إلا ثلاث روايات : الأولى « أن رجلاً هام بأحد أئمة القرن الـ ١٨م هو المهدي عبدالله ، فاحتال للوصول إليه بفتح دكان حلاقة بجوار قصر (الإمام) إلى أن دعاه الإمام لحلاقة رأسه ، فأنشد اثناء الحلق :

أعزّني موسى ولو لا هوى

معذِّبي ماذقت طعم الهوانْ

فقال المهدي : من أين هذا البيت ؟

فردّ الحلاّق : من سحر عينيك .

مشيراً إلى عيني (الإمام) وإلى قصيدة (ابن النبِّيه) التي مطلعها :

من سحر عينيك الأمان الأمانْ

قتلت رب السيف والصولجانْ

الرواية الثانية : إن آل زيد اعتزموا الهجوم على (الحواشب) وقال قائدهم : « سنقبِّل الليلة الحوشبيات » . فاستعد الحوشبيون عند سماع ذلك القول للدفاع وصوَّبو ارماحهم إلى شفاه (آل زيد) حتى ضعفوا . فقال قائد الحواشب : هل قبَّلتم الحوشبيات ؟ فرد (ابن زيد) بقول المتنبي : والطَّعن عند محبيهنَّ كالقُبَلِ .

فأمر قائد الحواشب قومه باطِّراح السلاح .

الرواية الثالثة : أن رجلاً صنعائياً تزوج امرأة من (كوكبان) ولم يجد عند الدخول عليها مفتحا للتحدث إلا هذا السؤال : هل أتعبكم السفر ؟ فردت ، ببيت (لابن النحاس) :

لا أذم العيس ... إلخ

ففهم الزوج محبتها لأنه كان من رواة تلك القصيدة التي منها :

لا أذم العيس للعيس يــدٌ

قربّت منا وللأسفــار نجــحُ

فهذه من الروايات النادرة عن الثقافة الشعرية التي كان يعيها اليمنيون ويتناشدونها ، غير أن الرسائل والمجالس والتحدث في الأسواق والمحاكم نمتّ على عديد من الأبيات التى كان يتثقف بها اليمنيون ، وبالأخص في البوادي والأحياء الشعبية في المدائن فعندما يلاقي مسافر مصرعه في طريق يردد أكثر من واحد من عارفيه هذا البيت لأم (السليك بن السلكه) :

كل شيء قـــاتـــلٌ

حين تلقى أجلـــك

وربما كان الاقتصار على هذا البيت لأنه موضع التمثل إذا كان سبب موت المسافر عثرة قدم أو لدغة حيّه أو وثوب وحش ، وربما كان أغلب الذين تمثلوا بهذا البيت من رواة قصيدة أم السُليك التي رثت بها ابنها أشهر صعاليك الجاهلية عدواً ومطلعها :

راح يبغي نجـــوةً

من هـــلاك فهلـــك

ولابد أن الذين استشهدو بقول أم السليك من الشعبيين الذين لا يردون حلقات الفقه لأن الفقه الزيدي لا يرى القتل والموت الاعتباطي بأي عرض أجلاً وإنما يسميّه خرم أجل ولو لم يكن كذلك لما وجب القصاص والديه والقود

أما عند رؤية الخيل والفرسان فإن اكثر من مشاهد ينشد قول عنترة :

حصاني كان دلاّل المنايـــا

فخـاض غمــارها وشرا وباعا

وسيفي كان في الهيجا طبيباً

يداوي رأس من يشكو الصداعا

فقد كان اليمنيون يروون شعر الفروسية الجاهلية إما من قراءة سيرة (عنترة) أو من رواية الذين قرأوها وكانت عصور الاجترار الأدبي تلفت إلى استظهار الشعر القديم لوفرة وروده في السير الشعبية التي كانت تلك الفترة أزهى مواسمها ، وكانت ذاكرات اليمنيين في تلك الأحقاب قوية الاحتفاظ فيلتقطون ماسمعوا ويحفظون ماوقع على السمع نتيجة الاعتماد على اللاقطة والذاكرة ، فإذا جار الوالي نسبوا جوره إلى الذي ولاّه لأنه بتوليته أساء الاختيار أو أراد ظلم الناس ، فكلما حدثت مظلمة من وال تمثلوا أهل القضية بهذا الشطر : متى يستقيم الظل والعود أعوج . وهذا غاية الفهم بأصول الساسة وظلمهم ، أما عندما ترجع حملة حربية خائبه ، أو عندما ينثني طلاب رزق خائبين ، فإن مستقبليهم ينشدون قول امرء القيس :

وقد طوفت بالآفـاق حتى رضيت من الغنيمـة بـالإيابِ

وقد يكتفون بالشطر الثاني لاختزاله شاهد الحال ، هذه أقل مرويات اليمنيين من الشعر الجاهلي في عصور الاستقلال ، وهذا القليل يدل على الكثير ، لأن الأشعار التي تثقفت بها بوادي الحجاز والشام والعراق كانت ثقافة الريف اليمني مواكبة ثقافة الفقه في المدائن ، وليست هذه المرويات إلا دلالة على أمثالها ، ولعل أغلب المرويات التي كانت ترددها الحالات ودواعي الاستشهاد كانت من الشعر التعليمي المليء بالاختبار والدراية بتقلب الأحوال ، ففي رسالة من (أحمد بن عباس البنوي) من (كوكبان) إلى عمه (بالجراف) ورد هذان البيتان (لعروه بن اذينه) من شعراء العصر الأموي :

لقد علمت وما الاسراف من خلقي

إن الذي هو رزقي سوف يأتيني

أسـعى إليـه يُعنيّني تطلبـه

ولـو قعـدت أتاني لا يعنيني

لعل المستشهد بالبيتين كان يقصد عمه فلا يجد لديه ما يطلب ، ثم يبعث إليه عمه عند اليسار ما يقتدر عليه ، بهذا أشبهت قصة البنوي المؤرخه في القرن العاشر

هـ ، قصة الشاعر مع (الوليد بن عبد الملك) الذي وصلت هبته إلى بيت الشاعر واحتجبت عنه في عاصمة الخليفة دمشق ، أما عندما تنجلي الفرجه بعد شده فكان اليمني يستحضر قول بشار بن برد :

ومـــاضـــاق فضـــل الله عن متعفِفٍ
ولكن أخـــلاق الرجـــال تضيـــقُ

فليست ثقافة الأرياف اليمنية مقصورة على الأعراف وعلى الشعر الحميني وعلى أهازيج المواسم ، وإنما كان لهم نصيب من الثقافة الشعرية في كل عصور الشعر ، فعندما يشتد الشجار ويتعاطف اناس مع المبطل ويقل أنصار المحق يعبر المواطن العادي عن حيرته بالشطر الأول من أحدى ميميات المتنبي : لهوى النفوس سريرة لا تُعلمُ ..

إلا أنهم كانوا يكسرون آخر الفعل المضارع فيقولون (سريرة لا تُعلَمِ) لأنهم سمعوها ملحونه أو اهتموا بحفظ النص بدون انتباه إلى الاعراب حال الانشاد ، أما عندما تسوء أحوال الصداقات نتيجة حسد أو تباين مصالح فإن الشاهد على هذا الحال بيت المتنبي :

خليلـــك أنت لا من قلت خلّي
وان كثر التجمـــلُ والكـــلامُ

تسمع الاستشهاد بهذا البيت في كل اختلاف بين أصدقاء في المدينة أو في القريه ، وهذا الاستشهاد لا ينبي عن سعة الرواية وحدها بل يدل على اختبار الشاعر والدراية بخبرته ، لأن الصديق هو نفس صديقه ، فإذا أراد صدق الصداقه كان صادق المودة لكي يلاقي مودة صادقه ، هذا إذا افترضنا صحة النفس عند الاصدقاء ، ولقد شاع هذا البيت حتى ظن بعض المثقفين أنه من الشعر الحميني رغم وجوده في ديوان المتنبي في إحدى شهيراته :

فـؤاد مـاتسلّيـه المـــدامُ
وعمر مثلمـــا تهب اللئـــامُ

كشيوع هذا البيت وفرة الاستشهاد بهذين البيتين :

إذا نطق الغراب وقال خيرٌ
فأين الخير من وجه الغرابِ
ومن يكن الغراب له دليلاً
يمر به على جيف الكلابِ

على أن دواعي الاستشهاد لكل بيت من هذين مختلفة ، فالأول لسان حال الذي يتلقى بشارة من كاذب ، والثاني عندما تسوء دلالة الدليل فيوقع صاحبه فيما يكره بعد الأمل في تحقيق غاية ، وهذان البيتان من أشعار ألف ليله وليله ومصدرهما التشاؤم بالغراب كعلامة على البين عند شعراء الحب الأوائل ، وليس هذا التشاؤم بالغراب وارداً عند اليمنيين لأنهم يرونه حكيماً بعيد النظر ذكيا كما ورد تفصيل هذا في كتاب فنون الأدب الشعبي في اليمن ، وإنما غلب تأثير الشعر لمطابقته لحال المنشد ، أما عندما يفتضح رياء طالب الحاجة لكي يبلغها فإن الشاهد على مثل هذه الحال بيت من اشعار « المستطرف » :

صلى وصام لأمر كان يطلبهُ
حتى انقضى الأمر لاصلى ولا صاما

وهذا البيت آت من قصة مختلفة الروايات ، فقيل أنها قصة فتى أراد الزواج من ابنة السلطان ، وقيل أنها قصة وكيل امرأة عجوز ثريه أبدى لها التقى حتى أئتمنته فخانها حيث ابتز ثروتها ، وأمثال هذا البيت كثيرة إما عن قصه أو عن تجربه كقول أعرابي قديم :

صلى فأعجبني وصام فرابني
نحِّ القلوص عن المصلي الصائمِ

وقد شرح هذا البيت الأستاذ خالد محمد خالد لمطابقته على أحياء عرفهم وعرف تحايلهم وذلك لتشابه الحيل في المجتمعات المتخلفة ، فالشعر معطى اختبار وطرائق تعليمية ، ولعل الشعر التعليمي علم الأميين الذين يتلقونه بالسماع ويستحضرونه في الحالات المتشابهة المتجددة كهذا البيت من زينبية (صالح بن عبد القدوس) الذي يصور فيه المحتال محذرا منه :

يعطيك من طرف اللسان حلاوةً
ويروغ عنك كما يروغ الثعلبُ

فهذا البيت متوالي الانشاد بتوالي الحالات التي تأنس به وتتنفس من تعبيره ، كذلك الأبيات التي تدعو إلى الاعتماد على النفس فأنها سائرة على ألسنة أهل بلادنا من أمثال هذا :

كن ابن من شئت واكتسب ادباً
يغنيك محموده عن النسب
ان الفتى من يقول ها أنذا
ليس الفتى من يقول كان أبي

وهذا النص ينطوي على أثقب تعليم وبالأخص في المجتمع الأبوي الإنساني ، لأن الاعتماد على النفس معروف بالتجربة وإنما يؤكد هذا المفهوم أي تعبير فني من طراز هذا البيت :

ماحك جلدك مثل ظفرك
فتول أنت جميع أمرك

وهذا من شعر الإمام الشافعي وقع في الصميم النفسي من أهل بلادنا حيث الحك بالظفر عمل كل الساعات ، وهذا التمثيل المتصل بالتجربة المتواترة أحلى وقعاً ، فيكاد هذا البيت أن يختلط بأنفاس الناس فينشده كل أحد لكثرة شيوعه وكثرة الحاجة إلى استحضاره ، حتى كأنه قول كل واحد لصدوره عن تجربة يومية ، لأن الجمالية الفنية عند غمار الناس دون أهمية المعنى التجريبي والنظرية الفكرية ، لأن الشاعر عند المجتمعات الشعبية ، حكيم معلم يرى مالا يرى الناس ويحس عنهم ما يغمض عليهم حسه ، ومن النادر أن تتساءل مجتمعاتنا عن اسم الشاعر أو عن عصره ، وإنما يكفي أن هذا شعر ، فإذا قال المتحدث قال الشاعر أرهفت له الأسماع واللاقطات لحسن الثقة بالشعر بغض النظر عن قائله ، على أن الشاعر في اليمن هو الحكيم المعبر وليس كالشاعر في الشعب المصري ، فالشاعر في مصر هو الذي نسميه المداح في بلادنا ، يسمى هنا مداح لأن أغلب أناشيده من الأماديح النبويه والعلويه ، وعلى

حين انشاد الشاعر في مصر يعتمد على سير أبطال وأولياء كمؤرخ في قوالب شعريه أو كراوي تاريخ محكي من أمثال السيرة الهلالية ، ولعل الثقافة الشعرية ضئيلة في مصر بدليل التواجد بانشاد السير وبدليل تسمية الراوي شاعر لأن المصري يتعلم من الأمثال اكثر من الأشعار باعتبار المثل أصدق دلالة ، على حين تفرق المجتمعات اليمنية بين الشاعر وبين مغني الشعر وبين الشعر الفصيح والشعر الحميني ، فتسمي الشعر الفصيح شعراً علمياً وتسمي الحميني شعراً بلاصفه ، كما ليمنيين الشاميين فأنهم يسمون المادح منشد ومنشد السير راوي أو حكواتي ، وفي اليمن تختلف الصفة ففي المناطق الوسطى يسمون المتغني بالشعر مداح ، وفي تهامة يسمونه مسمِّعْ ، وفي المناطق الجنوبية والشطر الجنوبي يسمى طيار لأنه ينشد الشعر على توقيع الطار الذي هو نوع من الطبول فينسبونه إلى آلة اطرابه ، ولعل أغلب أشعار المداحين أو الطيارين من رواة أشعار عبد الرحيم البرعي والبهلول والعيدروس وامثالهم من شعراء التصوف والزهد الذين غلبوا على الساحة الأدبية في القرن الثالث عشر والرابع عشر للميلاد ، فإذ سئل المداح عن صاحب القصيدة كان الرد للبرعي أو العيدروس أو البهلول حتى لو كانت لغيرهم من امثال مديحة علي وزواجه بفاطمه :

علي لـه الرحمن زوّج في السماء
بفاطمـة الزهراء ويهناك ياعلـي

فهذه ليست من أشعار البرعي لهلهلة نظمها ولعدم مطابقتها لتصوف البرعي ، أما العيدروس فلم يكن متشيعاً وإنما زاهداً كالبهلول عند الشماليين ومؤله عند بعض الجنوبيين الذين يرددون حول مزاره هذا الدعاء في النوائب : « ياعيدروس يامحيي النفوس » ، غير أن أبيات هذه الأناشيد المنسوبة إلى البهلول أو البرعي أو العيدروس تنتقل إلى حافظة الناس دون أن تكون لها مكانة الشعر التعليمي كبيتي المتنبي أو كبيت صالح بن عبد القدوس والشافعي وأمثالها ، لأن الحكمة بغية المجتمعات الريفية التي لا تتمتع بقراءة الكتب الفكرية والتواريخ ذوات النظر والتجريب ، ففي الشعر التعليمي بغية طلاب المعرفة الذين عز عنهم ادراكها ولو لم يكن اصحاب تلك الأبيات

معروفين اسماً ونسباً وعصراً ، لهذا تردد المجتمعات شواهد الحال عند حضور الحالات ، فعندما يحقق الضعيف كسبا عز على القوي يتمثل المتمثل بهذا البيت :

ولو كانت الأرزاق تأتي بقوةٍ
لما حصل العصفور شيئاً مع النسرِ

وينسب المستشهدون هذا إلى عبد الرحيم البّرَعي وإذا لم يكن له فيجب أن يكون له ، لأنه أشهر الشعراء من القرن الـ ١٤ إلى أول القرن العشرين . بفضل مانسب إليه المداحون والطيارون من أقاويله ومن أقاويل سواه ، وهذا التساؤل عن قائل الشعر كان جديدا عندما كثر الشعر اليمني وتزايد رواته من القرن الـ ١٧ إلى منتصف القرن العشرين ، هنا نسبوا كل شعر زهدي أو نبوي إلى عبد الرحيم البرعي ، كما نسبوا كل شعر تشيعي إلى الهبل أو المخلافي أو ابن حريوه السماوي ، ولعل هذا التساؤل عن القائل ونسبة الأقاويل من ثمرة ثقافة القرن الـ ١٤ و الـ ١٥م حتى نسبوا إلى بعض الشعراء كرامات كالأولياء ، حكي أن حسن بن جابر الهبل عانى تهديد بعض العصابات في صنعاء فلجأ إلى المتوكل اسماعيل في ضوران وقبل أن يصل إليه استراح إلى صخرة في ربوة واخذ ينشىء قصيدته « لو كان يعلم أنها الأحداق » وما أن استقر في ضوران اسبوع حتى وافاه خبر موت ألدّ أعدائه ، أما تلك البقعه التي انشأ فيها القصيدة فجادت عليها السحاب فور مبارحة الشاعر اياها فأنشأ الناس فيها بيوتاً وتسمت من ذلك اليوم « المنشيه » لأن الهبل انشأ فيها قصيدته ، وهذه قصة مصنوعة بفضل حب الشعر لأن « المنشيه » كانت موسومة باسمها من قبل عصر الهبل القرن الحادي عشرهـ ، كما أورد اسمها الهمداني في (صفة جزيرة العرب) وهو من مؤرخي القرن الـ ١٠م ، على أن توالي شعراء اليمن في عصور الاستقلال .

لم يمنع من حفظ المرويات الشعرية القديمة من امثال قول كعب بن زهير من شعراء العهد النبوي :

ومن دعا الناس إلى ذمهِ
ذموه بالحق وبالباطلِ

وكان هذا البيت شاهد على تزيد الناس من اخبار بعضهم وتجسيم المعائب ، والسبب في هذا التزيد هو مرتكب العيب لأنه تسبب ببعض افعاله إلى أن ينسب إليه الأخرون ما لم يفعل ، وتلك عادة الاشاعات الشعبية التي تعتمد على الحقيقة وتضيف اليها من امكانية اصولها .

كما روى الشعبيون عن كعب بن زهير والجاهليين والعباسيين رووا كثيراً من النصوص الشعرية المنبثه في كتب السير الشعبية والتاريخية والفقهية من أمثال هذا البيت :

يمـوت الفتى من عثرة بلسـانهِ
وليس يموت المرء من عثرة الرِّجْـلِ

وهذا من مرويات المدينة التي يسود فيها التخويف من النقد السياسي والتي تخاف من قمع السلطه ، بيد أن هذا البيت أريف وكان محل الشاهد عند كل حادثة قمعية سياسية ، وربما روّج له الدعاة وتلقاه الريفيون كشعر من سائر المرويات التي كانت اهم عناصر ثقافتهم ، إلى جانب فقرات نثريه من عصور الكتابه الأدبية والتاريخية كهذه الفقره من النثر الجاهلي (لقس بن ساعده الايادي) : أيها الناس انه من عاش مات ومن مات فات وكلما هوآت آت أو من أمثال قول : الجاحظ في العصر العباسي : المحنة اجلب للفكره والفكره أهدى إلى الحكمة .

ومن أمثال هذه الفقرة للقاضي الجرجاني في القرن الـ ١٠م من هانت عليه نفسه كان على الغير أهون .. ومن أمثال هذه الجملة لعبد الكريم النهشلي : أول العلم الفهم وآخر الفهم الحُكم .

فقد كانت الأقاويل الأدبية بشعرها ونثرها جزءاً هاماً من ثقافة الشعب بمتعلميه وأميه ، حتى أن بعض الأبيات كان يغني شطرها الأخير عن الأول أو العكس من أمثال هذا الشطر لابن المعتز :

فظن خيراً ولا تسأل عن الخبرِ

مع أن هذا الشطر من بيت في سياق قصيدة غزلية غلمانية ، غير أن الحكمة في الشطر المروي جعلته نظرية في ستر ما يمكن ستره من الأمور ، وهذا منطبق على المثل الشعبي : من دفن دفن سحب ومن بحث لقي ابره . ومنطبق مع البيت الحميني :

لا افتش مغطى ولا غطي على مفتوش

كان يستدعي هذه النصوص تزيد الناس في الأخبار ومبالغتهم في الأقاويل التعييبية وكانت الثقافة الفقهية تؤكد على حسن الظن بالناس وعلى اجتناب تتبع العثرات

وولوج مكامن الأسرار تحت مبدأ : الشريعة على الظاهر والله يتولى السرائر ، وهذه المفاهيم من ثمرة توالي التأليف الفقهي من القرن الـ ١٤ إلى منتصف القرن العشرين ، وكانت الثقافة الفقهية من صنع المدينة تمتد إلى الأحياء الشعبية وإلى الأرياف عن طريق فض الخصومات وحسم الشجار وتقسيم التركات واصدار الأحكام في كل ما تنازع عليه اثنان ، لهذا امتدت المفاهيم الفقهية في مسائلها وفي نصوص الشعر إلى الأرياف في العصر الحديث ، فشاركت مرويات الشعر ومرويات القصص التاريخي إلى جانب الثقافة الوراثية من تجارب زراعية واعراف عشائرية وعوائد مرعيه ، لأن ثقافة الشعب قبل أن تتشكل في أقاويل تتقبل ما يلائمها من الأقاويل المرويه ثم تشكل ثقافة على غرار المروي عن الآخرين والموروث من الأجداد ، فكانت اكثر معاني الشعر الحميني والأغاني وأشعار الباله متطوره عن المعاني القديمة في الشعر العربي أو صادرة من مناخ زمن الشعر وعصور الأقاويل الحكميه فمن أشهر الأغاني الشعبية هذا النص : «ياضبي صنعا اليمن خَلّي البعاد» ومن اشهر الأقاويل الريفية في رثاء الرجل العظيم : ياحصن عالي قد خرب تجوابه ياقفل صنعا والحديد ابوابه . ذلك لأن تتبع الأفكار الشعرية والفلسفية أهدى وسائل ابتداعها ، كما أن الفنون سريعة العدوى تنتقل رواية ثم تولّد اشباهها في المتلقين وان اختلفت اشكال التعابير ومصادر الانطلاق الفني ، فثقافة الشعب من أشعار العصور السالفة ومن اشعار بني تربته في مستوى تثقفه بالأخبار والتواريخ والسير الشعبية .

وربما كان الشعبيون من فلاحين وجنود اغزر تمثلا بالأشعار واكثر انشادا لها بدليل تسمية اليمن بالشاعر ، ولعل هذه التسمية أو الصفة من وصف الرحالين ، فقد اندهش امين الريحاني في العشرينات .

من مجالس القات في اليمن ومن كثرة رواة الشعر وقائليه حتى العسكري الذي كان يرافقه فأنه سمع منه عدداً من الأبيات ظنها الريحاني من انشائه ، ولعل نزوع انشاد الشعر والاستشهاد به قد خف في السنوات الأخيرة نتيجة المذياع والاستريوهات والكتب التي تغني عن الحافظة والذاكرة ، بيد أن تقبل الأجهزة والثقافة الجديدة ومعطياتها بهذه السرعة ينتسب إلى الأصالة النفسية التي تكونت على الشعر والأخبار فشكلت نواة تقبل كل جديد يمتلك الطرافة والإفادة ، إذ لا تقبل الثقافات الجديدة بلا مقاومة إلا الشعوب التي تلاحقت فيها أطوار الثقافة واشكال الأقاويل الفنية .

ثقافة الشعب ...
من المرويـات التاريخيـة

من الأقاويل الشعبية السائرة : (الناس بلاء الناس) ، (الناس مع الناس) ، (الناس يسيروا عند الناس) ، (الناس للناس) . وهذه الأقاويل تنطوي على فكرية الاهتمام بالآخرين وما عندهم من المسرات والمبكيات ، لهذا تتبع الناس أخبار الناس سواء كانوا قرباء أو بعداء ، فكان المقيمون يحتفون بوصول المسافرين لما عندهم من أخبار الأراضي القاصية والدانية ، علاوة على شوق المقيم إلى الراحل ، وكان الراحلون على أتم دراية بما يهم من الأخبار وما تستدعي من فن القص ، لأن هؤلاء الراحلين حين كانوا مقيمين شديدي التطلع إلى أنباء العائدين والوافدين ، وهذه النزعة إلى معرفة الأحداث وطرائق أخبارها قديمة بقدم التجمع البشري ، كما قيل : (لكل وافد خبر ولكل واصل ريح) ، فقد يؤكد الآخر ما أخبر به الأول ، وقد يعلم اكثر منه وقد يضيف الأخير من اسباب الأخبار ما لم يعلم سابقه ، وقد يتفنن في اسلوب الرواية لتكاثر الأخبار وزيادة اساليب روايتها ، ولعل أهم الأخبار في البوادي هي : أنباء الحروب العشائرية ثم السياسية ، أخبار الأمطار ، نجاح أو اخفاق صلح بين متحاربين إلى جانب انباء الأسعار في المدائن وتقلبات أطوار السياسة وانباء الأمراض الوبائية والوحوش المنتشره . فما وفد وافد إلا وكان أول سؤال إليه : ماذا وراءك ؟ كيف تركت الناس هناك ؟ كيف آلت أحوال بني فلان ؟ كيف الأمطار على طريقك ؟ وإذا التزم الواصل الصمت وشى سكوته على فداحة الحدث الذي سيخبر عنه فيسارع أحد المقيمين بسؤاله : (علمْ وإلاَّ خبر) ؟ فيتاح له الرد بمقتضى السؤال الذي أخرجه من صمته الحرج .

بهذا التطلع إلى المجريات والأحوال شكلت الأخبار ثقافة المجتمعات كما كونت عناصر التأريخ منذ القدم ، لأن الأخبار كانت صورة الاهتمام ومبعث الشوق ، فشبَّه

(طرفه) الأخبار بأحداث الزمان في كشفها الأغوار واظهارها المتوقع أو المفاجىء كما في قوله :

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً
ويأتيك بالأخبار من لم تزوّدِ

فالأخبار التي تحدث في الأيام كالأيام التي تتحول وتخلق التحول ، لهذا كان أصحاب الشئون الكبرى ينتدبون الرسل ويزودونهم بالمطعم والرواحل لكي يطيلوا التطواف ويعودوا بجلية الأخبار وكان لكل عائد بخبر يسر باعثه جائزة تسمى (البشارة) ، وهذا ما أشار إليه (طرفه) كاشارته إلى أن الأخبار الهامة تخبر عن نفسها بلا رسول مزود ، لأن روائح الأحداث قوية الانتشار وإنما تقصيها من جهة الرسل لازدياد التفاصيل واكتناه الأسباب ، ولما تتابعت أخبار الأحداث ونتجت عنها الأقاصيص المروية توالد الشك في صحة هذه الأخبار أو تلك ، وذلك بتزايد محترفي الأخبار وبتطور سياسة قادة الأحداث ، فبعد مقتل (عثمان بن عفان) مثلاً تباينت الأخبار في أسماء الذين قتلوه وكيفية قتله وأسباب ذلك القتل ، فروج السفيانيون أن (علي بن أبي طالب) كان محرضاً على (عثمان) مستدلين على هذا بمباشرة (محمد بن أبي بكر) قتل (عثمان) ، وكان ابن أبي بكر من شيعة (علي) ، ورد الشيعة والمحايدون نفي التهمة عن (علي) ببرهان حراسة (الحسن والحسين) دار (عثمان) عن أمر والدهما ، ونتيجة كثرة الأخبار والأدلة عليها تكاثف الشك في صحة أخبار الفريقين : (السفياني) ، (والعلوي) .. وإلى هذا أشار الشاعر النجاشي إلى مخبر محايد تصوره في الطير لشكّه في الناس :

يـاليت شعري وليت الطير يخبرني
مـا كان بين علي وابن عفانا

وهذا ينبي عن الاحتياط في استقبال الأخبار وقبولها بعد أن آزرت ثقافة الأنباء ثقافة الشعر والأنساب والخطابة والأمثال وثقافة التحول الزمني الذي يتغير ويغير ، غير أن الأخبار ظلت مقبولة في البوادي بدون تساؤل عن أسبابها وبدون ارتياب في رواتها ، أما المؤرخون فاعتمدوا على الاغراب في الأحداث وعلى الرجوع إلى أصل

الخليقة وبدائية الإنسان ، فعرّفوا الناس مالم يسمعوا من الأخبار والأطوار ، أما عندما وصلت أقلام المؤرخين الفترات المعروفة الأخبار أضاف كل مؤرخ غير المسموع من خلال المسموع ، واحتاج كل كاتب تأريخ إلى الإغراب في الخرافات والأساطير ، صحيح أن هذه من مكونات التأريخ ولكنها أنسب للفن الملحمي والقصصي منها للعلم التأريخي ، ولما خفت تأثير غرائب الأخبار مال المؤرخون من آخر القرن التاسع م إلى تقصي اسناد الأخبار .

وما لوا إلى العنعنه كمؤلفي الأحاديث النبوية ، فأصبح اسلوب عن فلان عن فلان دليل التحري وآية صحة المصادر ، حتى كانت العنعنه تتوالى إلى الخبر غير الهام أو المعروف ، وكان أول المستكثرين من العنعنه هو (التنوخي) و(الاصفهاني) في الأغاني منتصف القرن العاشر م .

بهذا أصبح التأريخ فنا علميا فنيا ، وكان أقرب إلى الفن الأدبي حتى في الأخبار العلمية ، لأنه كان يعتمد على رواية الأشعار والخطب ، حتى وصف الكائنات : كالنبت والنجوم والأنهار والبحار ، ولعل « النويري » صاحب (نهاية الأرب) في القرن الـ ١٣م أول من أرخ تطور الكائنات حتى تبدًا مؤرخاً علمياً كالجغرافيين والنباتيين والفلكيين ، بيد أنه كان يستدل على وصف تلك الكائنات بالأقاويل الشعرية الجاهلية والإسلامية وبالأخص في وصف السماء والماء والأرض والنبات ، فقد كان التأريخ في عواصم الثقافة واللغة متلاحق التطور ، وعلى تلاحق أطواره فإن الأخبار كانت أصل اصوله واغنى مادته ، لأن أخبار الغابر في أهمية أحداث كل حاضر لقياس هذا بذاك ولمعرفة البادي من خلال المولّي ، لهذا كانت الأخبار وعناوين مؤلفات تأريخيه من أمثال (عيون الأخبار) لابن قتيبة في القرن الـ ٩م ومن أمثال (ديوان العبر في أخبار العرب والعجم والبربر) لابن خلدون في القرن الـ ١٣م ، وقد امتدت آثار ثقافة المدائن إلى القرى ، وبالأخص عندما تعددت عواصم الثقافة والسياسة : كبغداد والكوفة والبصره والموصل في العراق ، وكحلب واللاذقية في الشام ، وكقرطبه واشبيليه في الاندلس ، والقاهرة والإسكندرية في مصر ، وصعده

وشبام وزبيد والمكلا في اليمن ، بتعدد عواصم الثقافة والسياسة أصبحت أهمية الأخبار التأريخية في البوادي كأخبار الحروب الجديدة وكأنباء الأمطار والأسعار والأوباء ، غير أن أخبار التواريخ اشبهت من أكثر وجوهها أخبار الحروب التي كانت تستجد وأنباء الأمطار أي : أن صيغة المبالغة والتحريف والتزيد دخلت على أخبار التأريخ في المدائن والبوادي ، وذلك لسببين : السبب الأول أن التاريخ لم يكن مادة تعليمية في حلقات دروس الجوامع والمجامع كالنحو والفقه وعلوم البلاغة ، السبب الثاني ان المؤرخين كانوا من الأدباء يقدمون مؤلفاتهم التأريخية هدايا إلى الملوك والقادة كتقديم الشعراء قصائدهم ، فكانت قراءة التاريخ من الثقافات الذاتية التي يتابعها المهتمون في خلواتهم أو في ثلة من أصدقائهم ، ونادرا ما يظفر المثقف بالكتاب التأريخي لأنه كان حبيس الخليفة فلان أو الوزير فلان ولأنه من عدة مجلدات يصعب انتساخه وحمله ، ولم تكن أغلب كتب التواريخ في دكاكين الوارقين ككتب الأدب والفلسفة والفلك والطب ، لهذا كانت المرويات التأريخية تصل إلى الأرياف ولها طابع القصص الخيالي أو اسلوب السير الشعبية كما سنرى بعد رواية أخبار تأريخية وصلت إلى الأرياف اليمنية متناقضة الأسلوب تخلع أحداث هذا لذاك حينا ، وحينا تجعل الخبر في قرن وصاحبه في قرن أو قرون سابقة ، وربما جاء الخبر التأريخي استنتاجا من موقف أو قصة لمثل مصنوع كما سوف تدل الروايات التي شاعت عند انصاف المتعلمين في المدينة وعند الأميين وأنصاف الأميين في الأرياف اليمنية ، من تلك الروايات رواية عن (أسعد الكامل) ومؤداها : أن أسعد الكامل كان يحارب الروم من بحر إلى بحر ولما جاؤا ببحر الظلمات طاردهم (أسعد الكامل) بجيشه حتى أفنى الروم ، وعندما كان يخوض بحر الظلمات قافلا إلى اليمن سقط سيفه في بحر الظلمات فصاح بأهل اليمن أن يخرجوا السيف من بحر الظلمات فلبوه عن بكرة أبيهم ودخلوا مع الملك بحر الظلمات حتى رجعوا بالسيف ولم يتخلف عن اجابة (أسعد) إلا حفنة من الناس تسموا بالأطراف لخلع قبائلهم اياهم بسبب خوفهم من بحر الظلمات أو تخلفهم عن الغارة ، وهذه الرواية أقرب إلى الخيال القصصي المنبث في غرائب السير الشعبية ، فلم يخض (أسعد الكامل) بحر الظلمات ولا كان هناك ما يسمى

بحر الظلمات تسمية تأريخية ، والملحوظ أن وقائع (ذي نواس) الحميري انتقلت إلى أسعد الكامل ، فذو نواس الحميري هو الذي حارب الأحباش المسنودين بالروم لغزوهم اليمن ، وهو الذي خاض بحصانه البحر الأحمر ومات غرقا فيه ، ولم يكن يسمى البحر الأحمر وإنما كان يسمى عند الريفيين بحر (القدوم) بدلاً من (القلزم) وتعلل الرويات التي كان يتلقاها الشعب أن سبب تسمية البحر ببحر القدوم ترجع إلى سقوط قدوم نجار (سليمان بن داود) عندما كان يضيف الواحا إلى سفينة سليمان ، فهذه الرواية تشير إلى خلع جزء من تأريخ ذي نواس على أسعد الكامل ، فليست هذه الرواية من تفنن الخيال المحض وإنما هي نتيجة واقع محرف ، هذه الرواية تمازج فيها سقم التخيل وتحريف الواقع برغم ما فيها من اثارة قصصية تشبه أحداث سيرة (عنتره) التي كانت تنسب إليه ماحدث من غيره ، والفرق أن سيرة (عنتره) كانت تتحرى عصره وأبطاله فلا تعزو إليه من أعمال غيره إلا من أبطال معاصرين له : كعروه بن الورد ، وربيعه بن مكدَّم .. أما المسافة الزمنية بين أسعد الكامل وذي نواس فإنها لا تسمح بخلع صفة هذا على ذلك على أن هذا النوع من الروايات من ثقافات كل الشعوب حين كان التسلي بالماضي معادلاً لعجز الحاضر كما اشارت رواية أسعد الكامل وغالب السير الشعبية .

قبل الوصول إلى رواية اخرى يمكن تلمس امثالها وأسبابها ، فمن المألوف أن ينبثق المثل عن قصة من أمثال : (سبق السيف العذل) ، أو من أمثال : (الحرة لا تأكل بثديها) وقصتهما معروفة ، ومن هذا الطراز المثل اليمني : (كلين يبكي محمد وابو هريره جرابه) .. يقص سمَعة التأريخ أو متلقطي فتاته : أن ابا هريرة الدوسي اليمني الذي اتصف بغزارة رواية الأحاديث النبوية كان يذهب إلى بيت الرسول كل يوم فيملأ جرابه خبزاً ثم يحمله إلى بيته وحين ينفد ذلك الجراب يقصد أبو هريرة بيت رسول الله لملء جرابه وهكذا كل يوم ، ولما انتقل الرسول إلى الرفيق الأعلى شغلت الناس مسألة الاستخلاف والأولى بها حتى قلت مظاهر الحزن إلا في القرى وعند الذين لم يهتموا بالاستخلاف مثل (أبي هريره) الذي كان طويل البكاء على النبي ، وعلى هذا قيل هذا المثل : كلين يبكي محمد وابو هريرة جرابه ، أي وابو هريره

يبكي جرابه : فهل هناك رواية تأريخية أو مأت إلى جراب ابي هريرة وملئه بالخبز من بيت الرسول ، لقد كان (أبو هريره) يعبيء حافظته وذاكرته بالأحاديث النبوية حتى شك (عمر) في صحة رواية (الدوسي) لفرط غزارتها .

فلماذا شاع هذا المثل في الأرياف اليمنية ؟ .

السبب أن المثل كان قصة ممكنة الوقوع ، لأن الريفيين وأنصاف الفقهاء لم يكونوا على معرفة بفقر النبي وتقشفه على نفسه وأهله بعد أن أيسرت حاله فشبهوه بالذين يعرفون من الشيوخ الأثرياء أو من السلاطين ، وإذا كانوا يجهلون فقر النبي فلابد أن يكونوا أجهل بعلم أبي هريرة ومواظبته على بيت الرسول لتعلم الدين وتعليمه ، فهذه القصة غير مصنوعة من جانب ومصنوعة من جوانب ، أما الجانب الصحيح فيها فهو ملازمة أبي هريرة للنبي ، وأما الجوانب المتخيلة فهي مخبز النبي وجراب ابي هريرة الدوسي وبكائه على جرابه الفارغ بعد موت النبي وليس على النبي الذي احبه كأفضل المؤمنين ، فكان أوعى المحدثين ومعتمد رجال الحديث .

فهل كان يعرف اولئك القصاصون والسامعون أن أبا هريرة يمني ؟ .

ليس من عادة الريفيين إلى عهد قريب أن يتساءلوا عن صحة الخبر وواقعية صاحبه ، وإنما يستقبلونه بشوق المستطلع غير مكترثين بيقينيته لأنهم لا يرون غياب يقينيه أي خبر وإنما يرون صحة كل خبر تحت مبدأ هذا المثل : (ما دخان إلا وتحته نار) ، أي ما خبر إلا ووراءه حقيقة إذ لا يمكن اشاعة شيء من لا شيء ، تحت هذا المفهوم شاعت قصة (أبي هريرة الدوسي) بفضل المثل الذي أنبثق منها ، لأن المثل يوهم بواقعية القصة بل يؤكد حقيقتها عند الريفيين ، لهذا كانت رواية (أسعد الكامل) وقصة (أبي هريرة) من ثقافة الشعبيين بفضل ترويج المتحدثين في الأسمار وتجمعات المناسبات وبفضل تقبل هذه الأخبار بما فيها من طرافة وما في امزجة المتلقين من قابلية لكل خبر ، وبالأخص إذا كانت عليه صبغة تأريخية ، لأن الشوق إلى العلم كمين في كل نفس وقد كانت تسمى الأخبار علما كما كان يسمى المستخبر مُسْتعلمْ والمخبر مُعْلِمْ ، وقد كان اولئك المتحدثون من أصحاب القدرة الكلامية ، يعزز تلك

القدرة مظهر المتحدث وقوة شخصيته كأن يكون شيخاً مجربا أو فقيها أو على صلة بأهل العلم ، وسيحاول هذا البحث معرفة تلك الفئات من المتحدثين وسر تميزهم بعد استذكار الروايات التأريخية التي صارت من ثقافة الشعب ، فمثل رواية (أسعد الكامل) و(أبي هريرة) تلك الرواية عن (عمرو بن العاص) ، كان يردد المخبرون الشفويون في المدائن والقرى على السواء وصية (معاوية) إلى ابنه (يزيد) فيما يتصل بالداهية (عمرو بن العاص) ، قالت الرواية : أن يزيدا دخل على أبيه معاوية ساعة احتضاره فقال : يابني لقد بايعك الناس إلا عمرو بن العاص واني أخشى عليك من دهائه فإذا انزلتموني القبر وكلتم إلى عمرو بن العاص أن ينزل يواريني وهناك امتشق عليه السيف وهو في القبر فاما يبايعك وأما ضربت عنقه ، وهذه الرواية صحيحة المنظور فقد كان عمرو بن العاص من قادة معاوية ومن أعظم المتنفعين بعهده إذ أعطاه بغيته ولاية مصر بعد ان عزله عثمان من ولايتها فكان عهد معاوية فرصة ابن العاص فبعد انتصار ابن ابي سفيان بمقتل علي غيله صفا الجو لمعاوية وابن العاص فتولى عمرو أمور مصر التي كانت مشتهاه ، هذا هو منظور القصة ومبرر استنتاجها ، غير أن عمرو بن العاص مات بعد سنتين من ولايته على مصر وطالت مدة خلافة معاوية ثمانية عشر عاماً بعد موت أبن العاص ، إذن فلا وصية لمعاوية تتصل بمبايعة ابن العاص أو قتله لأنه قد أصبح من الأموات قبل عقد ونيف .

فما سبب نسج هذه القصة ؟ .

أن أهم دوافعها تشيعي ولعلها من ترويج اكثر من شيعي لكي تؤكد عدم اهلية (يزيد) للخلافة وعدم مبايعة الناس اياه حتى انصار أبيه من طراز عمرو بن العاص ، أن سبب حبك هذه القصة غير محجوب السبب لشيوعها في ظل الثقافة الشيعية باليمن ، وبالأخص الثقافة الجارودية بعد أن باد ملك الشيعة الباطنيين من الصليحيين في آخر القرن الـ ١١م ، لكن رواة هذه الرواية الخبرية كانوا من الذين تقبلوها عن الشيعة وأصبحت عندهم احدوثة تبرهن على مكانتهم الثقافية وتُعلّق بأحاديثهم القلوب والأسماع ، ولعل هذه الرواية اضأل تخيلاً إذ لم يكن الفرق بين موت معاوية وعمروقرناً أو قرون وإنما هي عقد ونيف ، فهناك روايات تصل بين منقطعين زمنيا

بمدة قرون ، من أمثال هذه الرواية عن الهادي يحي بن الحسين في القرن التاسع م ، قال الراوي : كان الهادي يخرج كل ليلة متنكراً يتفقد أحوال الرعايا ومظالم الولاة فيرد مظلمة كل مظلوم ويعزل كل ظالم دون أن يدري كيف وصلت أخباره إلى الهادي ، وذات ليلة أطال الهادي تطوافه فدخل قرية (جبه) من ناحية صعدة فوجد في تلك القرية عرساً كبيراً اجتمع فيه إلى أهل القرية أهل القرى المجاورة ، فدخل الهادي مع الناس وصادف أن النشاد الذي سيحيي الليلة أصيب بمغص شديد فظل المسمر ساكتا كما بات السمار في بلبلة وكآبة لمرض ذلك النشاد الصائت ، فتساءل السمار من ينشدنا شرفا من يخبرنا (بقطقطة) ، فقال الهادي : سأسمعكم شرفاً من كلام ولي الله عبد الرحمن البُرعي وانشد :

صلوا على النور الذي عرج السما ليلاً على ظهر البراق مكرما
واستقبل الاملاك في ذاك الحما فبحقه صلوا عليه وسلموا

وكان الجمع يردد البيت الأول عندما يصل المنشد نهاية الشطر اللازمة : فبحقه صلوا عليه وسلموا ، وطال الانشاد إلى أن انشق السقف وهبط طائرٌ ركب الحضور على جناحيه واركب الهادي على رقبته فأدى الجميع صلاة الفجر في البيت الحرام بمكة ، ثم قفّل بأولئك السمار إلى بيت عرسهم دون أن يعلموا أين ذهب الهادي أو ذلك النشاد الذي لم يعرفوا اسمه ، فهذه الرواية لا تخلو من الدعاية الشيعيه ولكنها تخلو من الصحة التأريخية ، فلم يكن الهادي من الذين يخرجون ليلاً متنكرين ، لأن فترة حكمه كانت مليئة بالحروب وخوف الطرق هذا من جهة ، ومن جهة ثانية فإن هذه الصفة من صفة عمر بن الخطاب الذي كان يخرج غير متنكر لتفقد أحوال الناس ، أما الذي اوثر عنه التنكر الليلي فهو هارون الرشيد لأغراض تنزهية وغرامية كما روت (الف ليله) ، أما الهادي فلم يتنكر وإنما ارادت الرواية أن تخلع عليه صفات ابن الخطاب فخلعت عليه بعض نزوات الرشيد التي يخرج إليها متنكرا ، وبين الهادي وبين عمر نحو ثلاثة قرون كما أن بين الهادي والرشيد نحو قرن هذا بالنسبة إلى التنكر ، أما بالنسبة إلى كلام عبد الرحيم البرعي الذي أنشده فأنه أطول انقطاعاً ، لأن البرعي من شعراء القرن الـ ١٣م والهادي من أئمة القرن الـ ٩م .

فكيف أنشد الهادي قصيد شاعر ولد بعده بأربعة قرون ؟ ثم إن تلك القصيدة ليست من أشعار البرْعي عندما اصبح من الشعراء أما كلمة شرف فهي اسم لكل نشيد يشدو به منشد وتكورس له جماعة الحضور ، وقد تسمى هذا « شرف » لأنه من الأماديح النبوية في الغالب أو لأنه يؤدى مرة وكلما يؤدى مرة تلاوة أو انشادا تسمى « شرف » عند معلمي (المكاتب والمِعْلامات) ، ومن هذه الأماكن شاعت التسمية .

إذن فما سبب هذا الخلط في الروايات على تباعد ازمنة احداثها ورجالها ؟
سبقت الاشارة إلى أن التأريخ لم يكن مدروساً على أيدي شيوخ كالنحو والفقه وعلم الكلام ، فتفنن كتاب البيتَر في مد احداث إلى غير عصورها أو ارجاعها إلى قبل عصورها ، ولم يكن هذا مقصوراً على الروايات الشعبية اليمنية ، وإنما جاء إلى الروايات اليمنية من السير الشعبية الشائعة في سائر الأقطار العربية ، فسيرة (الأميرة ذات الهمة) مثلا تتلاحق أحداثها في أيام بني امية حيث تنسج الرواية الأميرة ذات الهمة قائدة عربية حربية ضد الروم وكأنها دولة في الدولة ، غير أن التأريخ الرسمي لم يشر إلى الأميرة ذات الهمة وابنها عبد الوهاب وإنما ابتدعت عصرها السيرة الشعبية ، على أنه اقرب إلى العصور الجاهلية ، وقد خلعت السيرة على الأميرة ذات الهمة كثيراً من صفات الملكة (زنوبيا) وحلة من صفات (سمير اميس) ، كذلك سيرة الظاهر بيبرس فأنها على واقعية بطلها وتاريخية زمنه السياسي ردت بطولة الظاهر إلى عصر الواثق في القرن التاسع م مع أن عصر الظاهر الثالث عشر م ثم امتدت إلى زمن المماليك عهد الملك الظاهر ، كذلك سيرة سيف ابن ذي يزن فأنها انتقلت من اليمن إلى مصر والشام وتراجعت مائتي سنة لكي تنشر دين ابراهيم مصارعة به الكفر والمسيحية واليهودية .

إذن فما الفرق بين المرويات التاريخية عند محدثي شعبنا وبين السير الشعبية ؟ .

لعل أوضح الفروق هو أن السير الشعبية كانت تجعل من التاريخ منطلقا روائيا خياليا ، وكانت تلك السير تكنك احداث البطل وتكون أسباباً لكل حدث ونتيجة

لكل عمل بمقتضى شرفه أو خسته ، على حين كانت الروايات التاريخية التي كانت تتردد في المجاميع اليمنية مجرد لمحات قصصية لا تملك شروط القصة ولا تقصي الرواية وإنما تعتمد على جزء من حياة البطل ليست أحسن نقطة في تاريخه .

لأن تلك المرويات لم تكن تنعقد عليها جلسات كالسير الشعبية ولم تكن ثمرة حلقات شيوخ القصاصين الذين كانوا يروون في المساجد مصارع الملوك والجبابرة ابتغاء العظة والعبرة ، وإنما كانت تأتي تسلية أو فواصل بين نشيد ونشيد أو بين العاب البالة والرقص ، فعندما كان يفرغ النشاد من أداء الشرف يقول أفهم الحضور : حدثنا يافقيه فلان أو حدثنا ياسيد فلان أو ياشيخ فلان ، وكانت قصائد الشعر ترافق ذلك التحدث القصصي ، فبعد الجلوس من لعبة البالة ينشد الحضور شاعرهم قصيدته عن طلب إما تلوينا للقصص أو بديلاً عن القاص إذا لم يكن في المجلس من يحدث على اصطلاح المجالس التي كانت تسمي القاص محدثا ، على أن تلك الفنون القصصية والانشادية لا تمنع من الانصات إلى المُخبِّر الوافد من مكان قريب أو بعيد أو العائد من المدينة وفيها مايستدعي الاهتمام بل أن وصول الوافد يقطع الانشاد والقصة ، والفرق بين أخبار الوقت الحاضر يوم ذاك وسابقه من الأزمان أن أخبار الماضي من مهنة فهماء لهم حظ من التعليم ، على حين كان يسرد أخبار الحاضر أي وافد إلى قرية أو أي عائد من مدينة أو من قرى ، وهذا يقود إلى التعرف على اولئك المتحدثين والقاصين ، لقد كانوا يتكونون من ثلاث فئات : الأولى أئمة المساجد وأبناؤهم فأن هذه الفئة كانت تتوارث التعليم البسيط كتوارث امامة المسجد وسدانته وتحصيل ثمرات الأوقاف التي تفرش المسجد وتضيئه ، وكان كل واحد من هؤلاء إمام مسجد قريته وقد يكون مأمونها الذي يمثلها عند حكومة المركز ، وقد يكون المأمون غير إمام المحراب والسادن ، وعندما ينتقل هذا الإمام إلى قرية أخرى من منطقته أو غيرها يسرد المرويات التاريخة أمثال التي سبقت أو هي عينها ، إلى جانب هذه الفئة فإن عاهات العرَج أو الشلل في أحد اليدين كان يقلل من قدرة ابن الفلاح ، فكان الفقراء من هؤلاء يقصدون المدائن أو القرى التي تسمى (بالهِجَر) فيتعلمون القراءة والكتابة وقراءة القرآن ، وكان بعضهم يجوِّد التلاوة في

إحدى المدن ثم يخرج إلى القرية كاتبا وراويا أخبار التاريخ كما سمعها من شيوخ المساجد إما حرفيا وأما خلط ، وكان هؤلاء من كل قرية أو من أكثر القرى وكانوا لا يملكون وراثة امامة المساجد ولا مزارع تقوم بالأود ، فكانوا يُعرفون بالتحدث الجميل وبمساعدة المأمون في حضوره والنيابة عنه في غيابه ، فيقرؤن للفلاحين وثائق البيع والشراء ورسائل الأصدقاء وبالأخص رسائل العزاء ، وكان الصيتون من هؤلاء ينشدون في المناسبات ويروون القصص التأريخي ، وكانوا يكسبون من هذه الحرفة دخلاً من الحبوب والسمن والصوف غير منظم ويحصلون على تبرع توجيه الوجاهة الفقهية ، فكانت تلك المهنة بدلاً من التسول في المدينة أيام التحصيل ، على أن هذه الفئة لم تكن كلها من أصحاب العاهات ، فهناك الذين كانوا يتعلمون عندما يسترهنهم النظام في احداث الحروب ، وهؤلاء غير شيوخ الضمان الذين كانوا يرهنون بنيهم في الحرب والسلم ، فهذه الفئة من قسمين : كان بعضهم يمتهن إلى جانب القص والأناشيد كتابة الرقى والأسحار على تفاوت في القدرة والاشتهار ، وكان البعض من هذه الفئة لا يستطيعون كتابه الوثائق وارسائل وكانوا ينتقلون من قرية إلى قرية بدعوة أو بمقتضى مناسبة ، أما الفئة الثالثة فهم شيوخ الجوامع ثم شيوخ دار العلوم فقد كان أكثر هؤلاء على قلة دراية بتأريخ كل عصر ورجال كل فترة كأشباههم من شيوخ الحلقات في الكوفة وغيرها ، لأنهم كانوا أشغل بالفقه والنحو والبلاغة التي هي أسباب معرفة الكتاب والسنة ونظرية استنباط الأحكام من الكتابين الإلهي والنبوي ، فقد شاعت في الأربعينات مجموعة طرائف عن بعض الشيوخ إذ كان يتفكه بجهلهم التأريخ بعض المطلعين الفهماء وذلك بعد أن وصلت إلى مكتبتي دار العلوم والجامع الكبير كتب تأريخية من أمثال : (مروج الذهب للمسعودي) في القرن الـ ١٠م ومن أمثال : (تأريخ الطبري) القرن الـ ٩م ومن أمثال : (الغصن الرطيب في تأريخ الأندلس وصبح الاعشى) ، ففي تلك الفترة كان يتمازح بعض الطلاب فيسأل الشيخ عمن مدح الشاعر بهذا البيت الذي ورد شاهدا نحويا أو بلاغيا ، فيرد الشيخ غير متحرج بأنه في مدح عبد الملك بن مروان إذا كان في مدح المعتمد بن عباد ، قال أحد الطلاب لأحد شيوخ البلاغة فيمن قيل هذا البيت للبحتري :

ضحوك إلى الأبطال وهو يروعهم ... وللسيف حد حين يسطو ورونق

فقال الشيخ هذا في التشبيه التمثيلي مدح به البحتري معاوية ، مع أن بين البحتري ومعاوية أكثر من قرنين وهو يمدح في هذه القصيدة التي منها هذا البيت المتوكل تاسع خلفاء بني العباس ، وعندما ورد بيت المتنبي شاهدا في البلاغة على بعض الثقل لتتابع الضمائر في الشطر الأخير وهو هكذا :

وتسعدني في غمرة بعد غمرةٍ سبوح لها منها عليها شواهدُ

كان هذا البيت منْ أسباب اثبات صاحب الشرح الصغير لأكثر ابيات القصيدة في الهامش ، وكان في الأبيات اسم (سيف الدولة) ، فسأل بعض الطلاب الشيخ : من مدح المتنبي بهذه القصيدة ؟ قال الشيخ : مدح بها (المأمون) فقال الطالب : أنه يذكر فيها سيف الدولة ، قال الشيخ : هذه صفة المأمون مَن سيف الدولة هذا ؟ ، مع أن بين المتنبي والمأمون نحو ثمانين سنة ، وكان معاصرا لسيف الدولة أمير حلب .

إذن فقد كان الطلاب الفهماء في الأربعينات ادرى بالتأريخ من اساتذة النحو والفقه والبلاغة والتفسير ، لأنهم وجدوا التأريخ مادة مغايرة لما يدرسون ، وعلى صعوبة التأريخ القديم أمكن النابهون أن يستوعبوه بالتكرار وأمكنهم أن يمزحوا على بعض الشيوخ كما تنبي هذه الحكاية : ماتت والدة أحد الطلاب في أول خمسينات هذا القرن فرثاها بقصيدة تناقلها الطلاب حتى أنهم سألوه ما اسم أمه فأجابهم نخلة بنت أحمد عامر وكان أحد الشيوخ في صحن دار العلوم فناداه أحد الطلاب : ياسيدنا فلان متى توفت نخلة بنت أحمد عامر التي ذكرها (الدار قطني) ؟ فرد الشيخ : هي تابعية كانت تروي عن عائشة ، وكان ذلك الشيخ من اساتذة الحديث في أحد الجوامع فأراد ذلك الطالب أن يضحك من ذلك الشيخ السني مع أنه في قلة المعارف التأريخية كأكثر الشيوخ ، إلا أن بعض الشيوخ تميزوا بالسكوت عن القص التأريخي فلم يقعوا في الخطأ إلا في اجاباتهم على الطلاب المازحين لأنهم مضطرون إلى الرد ـ وأن اخطأوا ـ لكي لا يستصغرهم تلاميذهم .

إذن فأسباب رواج تلك الروايات المغلوطة متعددة المنابع : أهمها غياب التأريخ عن مناهج الدراسة ، ثانيها تفاصح القاصين ، ثالثتها تقبل جلسات الريف هذه الروايات بلا تقص بل بقابلية واشواق ، حتى صارت تلك المرويات التأريخية من ثقافة الشعب ، يمكن النسج على منوالها وتجوز الزيادات عليها ، شاعت هذه الروايات والرواة إلى بخر ستينات هذا القرن ، أما بدايتها فترجع إلى بداية التجمع الريفي وتوالي المناسبات التي تستدعي التجمع الباعث على التحدث والانصات إليه ، حتى نشأ من التسمع مسمعون شكل كل هذا ثقافة شعبية تأريخية مهما كانت عدم صحتها أو قلة الصحيح فيها ، فإنها قوية الوقع لأنها أخبار ولأن الناس في كل زمن تواقون إلى أخبار أيامهم وسوابق عصرهم ، لأن كل ماض يفسر الحاضر بل ربما كان امتداد الماضي حاضر بعض الشعوب التي لا تملك أدوات خلق غدها المغاير لأمسها ، وهذا سبب قلة الثقافة الصحيحة ، لأن الشعوب كانت تتثقف بما تجد ، وكانت تجعل من اجلال ماضيها تعويضاً عن بؤس حاضرها ، وبهذا راجت السير الشعبية واشباهها من المرويات التأريخية كثقافة جاءت من ثقافات .

● ● ●

الألغاز الشعبية

كان متعلمو العشرينات والثلاثينات في بلادنا يصرفون تلاميذهم ومعاريفهم عن الفن القصصي ، لمافيه من تزاويق الخيال وتضييع الوقت في المُحال على حد قولهم ، كذلك ـ كانوا يزهدونهم عن السير الشعبية لأنها تجانب حقائق التاريخ ، رغم قلة معارف أولئك المتعلمين بالتاريخ ، فقد كان يسأل تلاميذ دار العلوم والجامع الكبير شيوخهم عن عصر الشاعر الذي استشهد به مؤلف الكتاب التعليمي الذي يدرسه الشيخ تلاميذه وكان بعض الشيوخ يتغاضى عن السؤال أو يفتعل غضبا ينوب عن الجواب وكان البعض يتعالم فيجيب بلا علم : كإجابة بعضهم على من مدح المتنبي بهذه القصيدة فيقول المأمون أو الرشيد لأن في القصيدة مأمون السريرة أو رشيد القصد فيتضاحك التلاميذ سراً لأنهم كانوا على إلمام بالتاريخ وبالأخص النابهين الذين كانوا يرتادون المكتبات العامة ، وكان من النادر أن يكون استاذ الفقه أو النحو أو الحديث أو البلاغة على دراية جيِّدةٍ بالتأريخ ، من أمثال : علي بن مُحمَّد الأكوع في المدرسة الشمسية بذمار وعبد الملك العلفي بدار العلوم وعبد الله بن شرف بجامع الهادي في صعدة ومحمد عبد المجيد المصنف في جبلة إلا أن هؤلاء العلماء كانوا يرون في فن الأقاصيص والسير تلهية لانفع فيها ، حتى أن بعض شعراء الأربعينات ألحقوا الروايات المعاصرة بالأقاصيص الخيالية .. ومثل هذا كان موقف أغلب المدنيين من الحكايات الشعبية ومن شعر الأزجال ، باعتبار تلك الحكايات (حزاوي قبائل) أو شعر عوام خارجا عن اللغة الفصحى وعن لطف المدينة ، ولم يفطن المثقفون إلى قيمة (الحزاوي الشعبية) إلا قبل عشرين عاماً ، بعد أن تتالت الكتب في الفلكلور الشعبي وأكدت على عالمية هذا الفن .

قال صاحب (الغصن الذهبي) : « أن أغلب الحكايات الفارسية والهندية أرهفت الحس النهضوي في أوروبا » فالتفت مثقفوها إلى الأغاني الشعبية والألغاز القصصية والأسطورية ، ذلك لأن أهم لغز شكل أساساً لأهم رواية يونانية هي : رواية

سوفكليس (أوديب) التى أسس اللغز الأوديبي بنيانها الفني ، والحكاية : « إن ملك طيبه عندما استقبل وليده حذره الكاهن من ذلك الوليد فعهد الملك بالوليد إلى جندي يحمله إلى مكان بعيد ويقتله غير أن الجندي حاسب نفسه وترك الوليد على سفح جبل لكي يواجه قدره ومر أحد الرعاة فحمل ذلك الوليد وفي طريقه لاقى ملك (كرنثا) المحروم من الذرية فاشترى ذلك الوليد وتبناه وسماه (أوديب) ولما بلغ الطفل سن الشباب خرج ذات يوم متنزهاً على طريق طيبه فلاقى موكب ملكها فأراد صد ذلك الشاب عن المرور ، فاندفع فقتل الملك وبعد أيام وقف على باب (طيبه) وحش يسمى (أبو الهول) وكان هذا الوحش يتحدى الناس بسؤال يعجزون عن جوابه فيقتل من عجز عن الجواب فانحصر أهل طيبة في داخل مدينتهم خوفا من الوحش ، فأعلنوا أنهم سيعطون عرش طيبة والملكة أي انسان يخلص المدينة من الوحش .

وفي ذات يوم مر ذلك الوليد الذي صار شاباً فواجه الوحش فأعاد عليه السؤال التالي : ماهو الكائن الذي يسير في الصباح على أربع وفي النهار على اثنتين وفي آخر اليوم على ثلاث ؟

فرد « أوديب » : « هذا هو الإنسان يحبو طفلاً ويسير على رجليه شاباً وكهلاً ويعتمد على عصى شيخاً » . فسقط الوحش من صخره قتيلاً ، فتزوج أوديب أمه ولا يعلم وجلس على عرش أبيه الذي قتله ولا يعرف ماذا فعل » .

والمهم من هذا الاستعراض هو اللغز ، لمشابهته ألغازنا الشعبية نتيجة تقارب تصورات الشعوب وتشابه ثقافاتها وسوف نجد أن الغازنا الشعبية تشبه لغز أوديب وأبي الهول من بعض الوجوه ، ولكن يحسن قبل الوصول إلى الألغاز اليمنية تلمس أطوار الألغاز في الأدب العربي القديم .

بدأت الألغاز أو ما يشبهها من آخر القرن الثامن للميلاد و لم يقصد الأدباء في ذلك الحين تشكيل لغز يتطلب الحل ، وإنما جاء الابهام في بعض الأبيات والمقولات من

جهة الأغراب في التشبيه أو الاستعارة أو المجاز ، كتشبيه « أبي تمّام » النساء بالحمائم أو بالحِمام الذي هو الموت كما في قوله :

هنّ الحَمام فإن كسرت عيافةً
من حائهن فإنهن حِمامُ

فالمراد هنا تجسيم حال المرأة في حالة خيرها وشرها ، فهن حَمام جمع حمامة ان كن خيرات ، وهن حِمام بكسر الحاء إن كن شريرات في منظور الرجل .. وكان معروفا عن النساء دينيا : إنهن صواحب يوسف وأن كيدهن عظيم .. وكان معروفاً عنهن أدبياً : انهن القاتلات بلحظ العين ، والساحرات بلين الصوت واللاعبات بألباب الرجال .. وكان معروفا عنهن عامياً : أنهن المزارع التي تنبت الرجال ، ولكنهن ناقصات العقول ضعيفات الآراء .

وكان بيت « أبي تمام » خلاصة المعرفة بالمرأة أدبياً فهن إذا أسعدن حَمائم سلام ، وإذا أشقين فهنّ موت زؤام وكان هذا الاغراب في التشبيه البليغ عند « أبي تمام » سبب تواتر أبيات ومقولات تريد الإغراب فتدنو من الإلغاز كهذا البيت للبحتري :

إذا العين راحت وهي عين على الجوى
فليس بسرٍّ ماتسر الأضالعُ

فالعين الأولى حقيقية لأنها العين الجارحة التي في الوجه أما العين الثانية فهي الجاسوس الذي اتصف بأنه عين لكثرة ترقب عينيه ، والعين جزء من كل وهذا ضرب من المجاز الذي يعبر بالبعض عن الكل أو بالكل عن البعض .

فالإلغاز هنا من قبل تجاور حقيقة ومجاز بلاقرينة لغوية ، ولكن ليس هنا لغز يتطلب الحل لأن هذا الضرب معروف من علم البلاغة ، ولعل بيت « المتنبي » في سياق وصف القلم أغمض لغز لوجاء وحده قاصداً الإلغاز :

يمجّ ظلاماً في نهار لسانُهُ
ويفهم عن من قال ماليس يَسمعُ

يكاد أن يكون هذا البيت أول إثارة للإلغاز الشعري لأن أدب القرن الحادي عشر م الذي تلى عصر « المتنبي » أخذ يستكثر من الإلغاز حتى أصبح فناً تبارى في اتقانه أدباء العصور إلى عهد النهضة فأصبح للإلغاز شعر خاص به يقال للتعجيز أو لاظهار البراعة الاجتماعية على رغم عادية الموضوع كهذا اللغز في الضرس :

وصاحب لا أمل الدهر صحبتهُ
يشقى ويسعى لنفعي سعي مجتهدِ
صاحبته غائبا عني وحين بدى
للعين كان التلاقي فرقة الأبدِ

فمعنى البيت من يوميات الناس ، ومن المعارف الشائعة كمعرفة التراب والماء ، إلا أن الشاعر أراد أن يجعل من المعروف مجهولا يستدعي البحث أو معروفا يستحق النظر لأن الصديق لا يلاقي صديقه إلا حين يراه ، أما الصديق الذي في الفم فإن رؤيته بالعين سبب فرقته الأبديه .

لعل في البيتين إشارة فلسفية إلى أن الحواس لا تعرف إلا التوافه ، أما العظائم فتراها العقول ولا تلمسها الحواس .. أما التخيل في النص فهو غير بعيد المرمى ولكنه جعل سامع النص يفكر في ماهية الصاحب الذي كانت رؤيته سبب فراقه على حين غيبته عن العين سر صحبته وغاية النفع منه .

مثل هذا ، النص التالي في مصراعي الباب :

خليلان ممنوعان من كل لـذةٍ
يبيتان طول الليل يعتنقانِ
هما يحرسان الأهل من كل آفةٍ
وعند انبلاج الصبح يفترقانِ

إذا نظرنا إلى هذا النص من ناحية حرفيته فإنه أكثر عادية من سابقه لكن هناك دلالة على أن الكائنات الجامدة تكون بينها علاقة تعاطف بدليل تسمية مصراعي الباب بالخليلين وتسمية لقاءهما بالإعتناق .

لقد قال الفقهاء : « أن النكاح في اللغة هو التضام » كقول العرب : تناكحت الأشجار إذا التفت أغصانها بعضها ببعض هذا هو النكاح لغة أما في الاصطلاح الفقهي فهو اقتران رجل بامرأة عن عقد .

فهل قصد شاعر اللغز هذا المعنى اللغوي في مصراعي الباب؟ لعله من أصحاب النظر الذين يرون اشتراك لذات الحياة بين كل الكائنات على اختلاف طبقاتها ومراتب افهامها وقدراتها ، غير أن شعراء الالغاز استكثروا من هذا الضرب فشبهوا الساقية بالجارية الحسناء التي ترسل دموعها بلا عيون وكان القصد من هذا التجانس بين الجارية المرأة والجارية الساقية التي يضبطها مجرى تتدفق فيه ، فكلاهما جارية ولكن تلك من النساء وتلك من الماء .. هذه الشواهد من الأدب الفصيح تشي على ثقافة الشعب الذي انتج الغازاً تشبه الغاز المثقفين كتبياً ورواية الفرق أن الغاز المثقفين أعتمدت على المشابهة البلاغية وعلى الموضوعات الجانبية وعلى الافراط في التجنيس والتشكيل في حين انتزعت الألغاز الشعبية موضوعاتها من الحياة المباشرة في الأرياف وقبل الاقتباس من هذه الألغاز يمكن التوقف لتصنيفها موضوعياً إلى أصناف ثلاثة :

الأول ـ معاجزة شعرية

الثاني ـ محازاة

الثالث ـ أسمارية مقائليه

وقد أشارت حرفية النصوص إلى هذه الأصناف : فالمعاجزة تستهل أقاويلها بنداء الشاعر شاعراً آخر يجيب على استفتائه الذي يتضمن الجواب بعد اعمال النظر وهذا دليل على أنها من أشعار (الباله) لهذا قالوا :

إذا دخلت المعاجزة بطلت « الباله » لقلة الذين يحسنون صناعة اللغز والذين يستبدهون حله ، من ذلك هذا القول في (القُراد) :
ياشاعر افتيك من شي طول حبة شعير ياكل من الشاة والمعزة وزغن البعير . فيجيب الشاعر الذي استبده الحل هكذا :



هو القراد لامعه حلقوم ولا له صَفيرْ
ولا يروّح (خَباره) لاولاله خبيرْ
كم يتعب العين لا يسعى ولا هو يطيرْ

ويعد الذي حل اللغز أمهر من الذي صنعه ولاسيما إذا اسرع في الرد . ففي الغالب يتأخر المجيب وتظل (حلقة الباله) تردد قول الشاعر الملغز حتى يقتدر المجيب على الرد منظوماً على وزن اللغز ، وهذا الموضوع من الكوارث التي يجهد فيها المزارعون لأن القراد يدخل الحيوان ولا يشاهده أحد فيضطر المزارعون والجمالون إلى تحسّس أعضاء الحيوانات باليد وبالأخص ذيل الكبش ومحالب النعجة والبقرة ومؤخرة البعير وإبطيه ، ذلك لأن القراد يندس في أخفى الأماكن وأدسمها وليس له بيت كبيت الفأر الذي يسمى خَباره ولاله رفيق أي : خبير يدل على وجود فصيلته .

مثل اللغز في القراد ، هذا اللغز في أشد الآفات الزراعية التي تعانيها القيعان وأغلب الأودية أخيراً :

ياشاعر افتيك من « بازل » على الحوقرهْ
يدب في الصبح مثل الذرّ في مقورهْ
ويأكل الشيث والشوحط ومايبعرهْ
ويأكل الزرع سكته والدجَر والذرهْ
يندع ويجزع ويرجع ماحدا يبصرهْ

يجيب الشاعر الثاني مسمياً الذي كناه الأول بالبازل على الحوقره : أي البقعة الصخرية قائلاً :

هو الضريب لا رجع مره ولا عمّره
من أول الصيف نذري خاب من أخّره

من الملحوظ أن الشاعر الذي ألغز استعار للضريب الذي ييّبس الزرع والأشجار أسم العقاب أو الباز أو أسم الجمل الهائج الذي طالت أنيابه فأصبح بازلاً وفصّل

الشاعرُ أفعال هذه الآفة في خمسة أبيات في مصطلح شعر الباله واكتفى المجيب ببيتين وهذا لا ينقص من مقداره مادام قد استبده الحل إذ لا يشترط في الإجابة أن تساوي البداية في عدد الأبيات وإنما يشترط فيها صحة الجواب .. هذا النوع يسمى (معاجزة) ومن شروطه أن يبدأ بنداء شاعر ولعل هذه البداية تدل على اختبار الفتوة لأن الشاعر اللاغز ينكّر المنادى فلو نطق « أل » التعريفية لعنى شاعراً بعينه وبالتنكير أراد أن يعجّز الحضور أو يختبر بديهتهم جميعاً ومن الملحوظ أن الملغز يطيل التعقيد أحياناً ويقصره إذا كان اللمح كافياً ، فالذي ألغز في « القراد » اقتصر على بيتين على حين رد المجيب بثلاثة أبيات لأنه توخى تبيين خطورة القراد وكأنه يشرح ما أجمل الشاعر الأول أما الذي ألغز في « الضريب » فاستعمل الاستعارة والتشبيه وجسّم المعنوي في صورة المحسوس كالشعر الفصيح تماماً إلى جانب هذا عدّد أنواع الزراعة بأسمائها المحلية التي تسمي القمح والشعير والعدس وأشباهها زرعاً ولا تنطبق التسمية على الذره بأنواعها على حين استغنى المجيب باسم المسئول عنه وهو (الضريب) وأشار إلى تحاميه فدعا إلى بذر الزروع في أول الصيف حتى لا يجيء البرد الميّبس إلا والزراعة في سن الايناع فلا يؤثر عليها البرد الصباحي الذي ييبّس الخضرة في الزروع والذره والغصون ، هذا النوع يسمى (المعاجزة) وهو مقصور على ماله خطر بالتجربة اليومية أو الموسمية أو على ماله نفع عميم كهذا القول :

ياشاعر افتيك من بَكره حلى زيّها
خطامها الريح ماتستاق باعصيّها
وتسقي الأرض عاليها وواطيّها
ماقوتها إلاّ شراره من مخابيّها

فماهي هذه البكرة التي تقودها الريح والتي تسقي الأرض ماء وهي تختزن ناراً ؟ إنها بكرة من صنع التصور الشعبي ولا يدلنا عليها إلاّ الشاعر الذي أجاب :

هي السحابة ترخيّ شد واكيها
تلصي البوارق وتطفى في مساقيها

لقد ألغز الشاعر الأول حين شبه السحابة ببكرة وأوضح عندما قال تسقي الأرض وزاد التعقيد حين قال ماقوتها إلاّ شراره غير أن الشاعر الذي أجاب بحل اللغز واضاف تشبيهات تقليدية حين شبه السحابة بالقربة التي تفك شد فمها وأشار إلى الشرارة فسماها بأسمهاالمعروف البروق التي تلصيها السحابة أي : تشعلها واللمح الجيد في هذه الإجابة تصوير السحابة في حالة اشتعالها بالبرق وفي حالة انطفائها في مائها المنسرب في مجاريه .

أما الصنف الثاني وهو (المحازاه) فيتوخى التسلية وإن كان ينطوي على مهارة كهذا القول اليافعي :

أحزيك مِن بكرةٍ في بطن عودْ
مِن رأسها طايعه مَن جرّها
فالحزوية هنا بكرة ولكن كيف تسكن بطن عود ؟
يفسر هذا الشاعر الذي أجاب : حزويتك جنبية سيد العمودْ . ؟
كفاك ويكفيني الله شرها .

فهذا النص إبتداءً وجوابا « حزوية » حولى الجنبيه : الخنجر لأنه من أشياء الناس وليس من الكوارث كالقراد والضريب ولا من حوامل الخير كالسحابة الممطره وقد نبه النص حرفياً على أنها حزوية أما الصنف الثالث فهو اسماري أو مقائلي تنتزع موضوعاته من الأسمار والمقائل وقد يتشكل شعراً حيناً وحيناً حكاية وحيناً سجعاً كهذا النص المنظوم في « موقد النار » « وجمنة القهوة » التي تفور علَيه وإن إتخذ النص شكل المشاعرة إلا أنّه لا يستدعي الجواب شعراً ولا يتجه إلى خطاب شاعر وإنما إلى مخاطب فرد وإن قصد الجماعة :

أفتيك من بكر فاتح فُمهّ أصل السما
وله قروناً ثلاثه بين حرّ الحَما ..
ما قوته إلا الحَمام السود ريشه وما

فالبكر هنا هو الموقد المكشوف الفم صوب السماء ، ولكن هذا البكر لا يعتلف كسائر الجمال ، وإنما يأكل حَمام سود أي : جرار القهوة أو الجَمين جمع جمنه

أي : الجرة الصغيرة مخروطة الحلقوم أما « ريشه وما » فهي إشارة إلى خفة القشر الذي يخالط الماء فتتكون القهوة فهذا معنى عادي يقصد به المحازاة أي : تحلية الوقت بالتحدث الغريب عن المألوف .. أما المسامرة أو فن الأسمار والمقائل فيستدعي فناً عادياً ولكن يستحق الجواب وهو يأتي على شكل سؤال شبه منظوم كهذا القول :

أفتيـك من شي ولا هـو شـي
ويأكـل منْ خيـارِ الشـي

« الشي » هنا بكسر الشين بمعني الشيء بفتح الشين في الفصحى أما جواب السؤال عن الشي فهي « البقة » أو « القملة » أي : أن هذا الشيء حقير يمتص أغلى شيء وهو دم الإنسان وهذه الفكاهة المأساوية الأسمارية تنتسب إلى عشرات الأقاويل في إمكان الضعيف ان ينال من القوي .

أما قيل : إن بعوضة تدمي عين أسد ؟
أما أكد عمارة اليمني هذا المفهوم في قوله :

ولا تحتقر كيد الضعيف فربما
تموت الأفاعي من سموم العقاربِ
فقد هَدَّ قدماً عرش بلقيس هدهدٌ
وخرّب فأر قبله سد مأربِ

غير أن التفكه الأسماري يمتد إلى كثير من العوائد كهذا القول :

أحزيك من قمـر في منظـر
محنّا معصفر سعره شبر احمـر

فيرد الحضور أو بعضهم : هي العروس البكر التي أعطت خطاً أحمر علامة على البكارة .

فالألغاز الشعبية لا تقل خبرة في منظورها ، إلا أنها تتقيد بالعوائد وتنتزع مفرداتها من أحب الممتلكات والمشهودات كالبكر والبكرة وكالسحابة التي يتوقف على جودها سخاء الأرض .

فالموقد بَكر والجنبية بَكرة ، والسحابة بَكرة .. وهذا التشبيه البليغ بالإبل يدل على نفعها وعلى حسنها .

فقد وصفها العرب الأوائل بحسن النسَق وجمال الهندام كما في قول حسّان في (الغساسنة) .

يمشون في السـرَد المضَاعف نسجـهُ
مشي الجِمال إلى الجِمال البزَّل

وكان يقال : لفلان مشية كمشية الجَمل أي : رتيبة متسقة فهذا الحس الشعبي ذوق وراثي غير أن الألغاز الشعبية لاتشبّه بالأبل لحسنها وإنما لاعزازها فقد يقول الوالد لولده : ياجملي ويوصفون الإنسان القوي هكذا فلان جمل حمّال صبور أما المسحة الفنية في هذه الألغاز فهو اعتمادها على القوافي وعلى التخيل البسيط ومن العجيب أن حرف الجر في هذه النصوص ينصب الأسم المجرور وكأن الفتحة اطوع للسليقة وأروح للأداء النفسي غير أن هذا البحث لم يستكثر من الألغاز الشعبية وإنما اكتفى بما ينطوي على مضمون اجتماعي وكان لهذا الاكتفاء سببان : أولاً غرابة هذه الأقاويل على قارىء اليوم ، الثاني ـ تطور اللهجة حتى انقرضت معظم المفردات التي سجّلتها بعض هذه الأقاويل ، غير أن المنقرض لا يفقد تاريخيته وربما كان أغرى بالبحث كفن تجريبي وكثقافة شعبيةٍ . بقيت إشارة إلى أصناف هذه الألغاز ذلك أن التعجيز يستدعي إجابه ، أما الحزاوي والأسماء فقد يعطي الملغز الحل إذا عيي الحضور ، لأن القصد هو التسلية قبل ظهور أدوات التسلية الصناعية .

• • •

أطـوار .. الآداب الشعبيـة

يلاحظ الذين يتتبعون الادب الشعبي .. غياب مفردات عامية كانت حية ، وحلول مفردات جديدة ، منتزعة من اللغة الإعلامية ، والأفلامية ، ونقاش المثقفين فإذا راجع الشباب نصوص الادب الشعبي الذي انتجته القريحة الشعبية قبل أربعين سنة أو نحوها .. انكروا كثيراً من المفردات ، في اشعار القردعي ، والمنقذي ، وعبد الله عامر ، لأن كثيراً من مفردات هؤلاء .. لم تعد واردة في اشعار سحلول ، والكبسي ، والسعيدي ، لأن الشعراء الشعبيين .. الذين انتجوا اشعارهم في النصف الأول من هذا القرن .. كانوا ينتزعون مفرداتهم من لغة الأحاديث اليومية ، ومن اللغة الشعبية الشائعة التي يسميها الأكاديميون لهجات مع أن اللهجات هي اختلاف الأداء حتى في الشعب الواحد ، اما المفردات فهي عربية ينطقها عرب حتى ولو تدخل الاشتقاق في المفردات ، فإن اغلبها من أحاديث الناس ، من أمثال ذلك ، قصيدة (عبد الله المنقذي) التي رد بها على « العفيف » الذي تهجم على أهل ذمار في مطلع الخمسينات ووصفهم بالجبن ، فلا تحميهم إلا الدولة .

قال العفيف مخاطبا أهل ذمار :

لو ما احمد　　　　ماترقدوا في مرقد

فرد عليه المنقذي ، نافياً تهمة الجبن عن المدينة من قبل الدولة ومثبتا حماية المدينة نفسها بدون نظام سياسي كما في قوله :

ماحد شد　　　　من قبل يحيى واحمد
أو قهدد في مرقد　　　　وهي بنادق واسلاب

حين القى بعض المتأدبين هذه القصيدة ، تساءل الكثير من الشباب عن مفرداتها ، من أمثال : « شد » « قهدد » « أسلاب » لأن الشباب لم يعودوا يعرفون ، أن الشد هو الرحيل هروباً ، لأن الأوائل كانوا إذا رحلوا شدّوا امتعتهم على ظهور الحمير

والأبل .. فيقولون : شد الحي الفلاني فراراً من القحط أو الخوف .. فكانت كلمة « شد الناس » تدل على الرحيل لأي سبب .. فانقرضت مفردات « شد » أو « شدوا » لاختلاف وسائل الانتقال من الحيوانات إلى السيارات ..

مثل كلمة « شد » كلمة « قهدد » التي قل استعمالها ، وحل محلها كلمة « سهر » التي لا تؤدي مؤادها بدقه .. لأن « قهدد » تعبير عن سهر القلق ، أو الوجع .. فكان يقال : أن المريض الفلاني قهدد طوال الليل .. أي سهر من شدة الوجع .. فكلمة « قهدد » خاصة للسهر المرير .

أما كلمة « اسلاب » فهي اسم الرماح الطويلة التي يبلغ طولها نحو مترين .. وقد كانت سلاحاً شائعاً يملكه غالبية أهل الريف .. فأسلاب .. جمع سلَب .. وقد جاء اسمها من عملها وهو استلاب الأرواح .. لأن طعن الأسلاب كان يستهدف « المقاتل » كالنحر والصدر .. وكان الذي يقاتل بها يطعن عن بعد .. أو يرمي بها على رؤوسها إلى صدور الخصوم إذا كانوا في غير متناول الطعن .. وكان قذف الرماح يسمى « زرقاً » لاحتياجه إلى الرشاقة والتسديد .

أما شعر عبد الله عامر الصنعاني فمفهوم المفردات عند أهل صنعاء إلى اليوم .. لأنها من مفردات السوق وكان الشاعر تاجر أقمشة يعرف أساميها المحلية واسامي لوازم البيوت مثل : كلمة « الطاس » والمرشوش ، والكُنَن ، فالكلمة الأولى والثانية ، من أسماء القماشات التي كانت اغلى الأصناف في الأربعينات والخمسينات .. والثالثة مازالت مستعملة في البيوت إلى الآن ، لأن الكنن تحمي النوافذ من هطول المطر .

ولنتأمل نص عبد الله عامر ، الذي كتبه بعد نهب صنعاء في شهر مارس ١٩٤٨م ..

اعطف علينا كما دشمان دخل بالجلافه	ومفرسه وزن طـــن
قد شل الابواب والطيقان وعاد من مسافه	رجع يشل الكـنـــن
لهفي علي الطاس والمرشوش وتلك التحافه	حين يخـرجين للكتن
أما سعيده أنا اعرفها بوصله لفافه	مخـزَّقـــة كالمشـــن

فهذه المفردات وتراكيبها من اللغة الصنعائية وبالأخص في زمن فترة القصيدة .. حين كان الريفي لا يعرف من مفرداتها إلا « المفرس » الذي يحفر به الأرض ولا يدري أن الصنعائي يلقب الفلاح [دشمان] كناية عن جلافته ومع هذا فإن مفردات كثيرة من هذه القصيدة اصبحت قليلة الاستعمال مثل : مُخَزَّقه ، ومرشوش ، وطاس لاختلاف تسمية اقمشة اليوم وأنواعها ..

أما اشعار « غزال المقدشيه » الريفية الأصل والنظر التي انتشرت من أواخر القرن التاسع عشر إلى العقد الرابع من هذا القرن .. فقد ظلت محتفظة بأكثر مصطلحاتها .. لأنها انتقلت إلى التدوين عند أهل المدينة .. بفضل اهتمام « محمد أحمد الحجري » الذي دون أكثر اشعار غزال المقدشية وتاريخها .. ومهاجاتها مع المشرعي والعنسي وهما أكبر شعراء الزجل في ذمار اوائل القرن العشرين .

ولعل اهتمام « الحجري » باشعار « غزال » .. يرجع إلى المضامين الاجتماعية التي امتلأت بها اقاويلها .. من امثال قولها في الشيخ « علي ناصر » :

والله لوما « حَورور » يا « علي ناصر »
أن « الحدّاء » ذَي ترد الفيد من ظَلمان »
حَلَّيت زغن « النمر » وانا عليك جادر
مابين « قيفي» و« كوماني» وبَيْنْ « ثوبان »
هي دولة الحق للفطره وللعاشر
غير المشايخ تبا الطمعه لها العدوان

فهذه من النصوص التاريخية .. لأنها اعتمدت في مفرداتها على اسماء المناطق التي لا تتغير .. وعلى الصراع الاجتماعي الذي لا يتوقف وعلى الاستقلال ومناضلته .. وهو سر تطور التاريخ البشري ..

كذلك المفردات .. فلم تنقرض إلا أقلها مثل كلمة : « الفيد » التي غلبت على استعمالها كلمة « النهب » فإذا قسنا الأقاويل الشعبية من ضحوة الستينات إلى الآن .. فسوف نجد لغتها من لغة الاذاعات ، والصحف ، والأفلام ، التي حلت محل الكثير من اللغة العامية .. فصارت اشعار سحلول ، والكبسي ، والهروجي ،

والزعبلي ، اقرب إلى الفصحى المدوّنه . ولا ترد المفردات الشعبية في قصائدهم إلا نادراً .. أو لضرورة القافية والوزن ، حتى أن بعضهم يقع في الخطأ حين يعطي اللغة العامية قاموسية الفصحى كقول سحلول :

الرجعية ذي كممَّت كل فاه

الله جزاها وانتهاها

فأغلب هذه المفردات لامن القاموسية ولا من المحكية ، لأن الفاه لا يسمى هكذا الامضاف إلى ضمير كفتح فلان فاه وهو في اللغة العاميه « لقف » أو « فم » كذلك جزاها وانتهاها فانهما لا ينطقان هكذا ولا هما من اللغة القاموسية (جازاها) و(أنهاها) .

قد يكون هذا دليل على التطور الاجتماعي لسانيا .. غير أن القصائد الشعبية الأخيرة لم تتحسس التفكير المحلي وهموم الإنسان العادي .. وتعبيره عن حاجاته اليومية فالتعبير عن هذه الحالات باللغة الموروثة التي لم تقتلعها اشعار الأغاني .. ومصطلحات الكتابة السياسية لأن الشعبيين لا يتفاصحون إلا في التجمعات المناسباتية .

وقد كان الشعر الشعبي من ظهوره في القرن الرابع عشر م ينقسم إلى قسمين القسم الأول .. أشعار المتعلمين المثقفين الذين اختاروا أدواتهم من العامية أو بعض مفرداتها .. كالمزَّاح ، وابن فليته ، وشرف الدين ، فقد كان هؤلاء يستعملون من المفردات العامية اقلها من أمثال :

يامَن سلَب نوع عيني طرفه النعَّاس

وعذَّب القلب مابين الرجا واليأسْ

وكانت تميز اشعارهم عن الفصيح وفرة تسكين أواخر الكلمات من الاسماء والأفعال .. وكان هذا الضرب من الشعر .. يرضي الجمهور الأمّي .. ويرضي أصحاب المزاج الغنائي .. لهذا صلحت أكثر قصائد شرف الدين للتغني بعد أن قلّ التغني بالقصائد المعربه .. فمهدَّ شرف الدين وجيله .. لجيل الخفنجي .. الذي أصبحت اشعاره شعبية اللغة-والتصور في عصره القرن الثامن عشر م .. ونتيجة للتطور الاجتماعي الأخير .. أصبح شعر الخفنجي محتاجا إلى تفسير أكثر مفرداته ومصطلحاته للتغير السريع الذي طرأ على اللغة المحاكيه في العقدين الأخيرين .. من هذا القرن مع أن الخفنجي من القسم الأول الذي اختار العامية وفضّلها على الفصحى المقعّدة التركيب .

أما القسم الثاني : فكانت العامية لغته .. لأنه لم يتعلم في مدارس ولم تتهيأ له قراءة الكتب .. فعبَّر بلغة الشعب الفطرية ، بهذا ظهر الفرق بين شعر المتعلمين الذين استوعبوا كثيراً من الشعر القديم .. وبين الأميين ومتدنيي التعليم الذين افصحوا عن شتى الأغراض بالعامية من أمثال الذين سبق الاستشهاد بهم : عبد الله عامر ، وعبد الله المنقذي ، وغزال المقدشية التي غلبت بهجائها المشرعي ، والعنسي ، رغم فقههما ، ووفرة استفادتهما من الشعر الفصيح ..

فظاهرة الأدب الشعبي متشابهة في كل الأقطار والعصور وإن اختلفت مسميات هذا الفن من شعب إلى آخر ومن عصر إلى عصر فقد تبين أن الفن (الحميني) اليمني في اطواره .. كفن الزجل في لبنان ومصر .. أو كالشعر (النبطي) في شمال الجزيرة العربية والخليج .. ولعل أساس التشابه يكمن في أصل تاريخية هذا الفن الشعبي .. فكما أسس (الحميني) في اليمن متعلمون مثقفون .. من المزّاح ، إلى المشرعي والعنسي ، مرورا بالآنسي والقارة .. فأن فؤاد حداد في مصر ، ثبت قواعد الشعر الزجلي على غرار مروياته من الشعر العربي الفصيح .. وطور هذا الفن وزاد من شعبيته « عبد الرحمن الابنودي » وصلاح جاهين ، وأمثالهما ، أما الأميون من الشعراء المصريين .. فلم تصلنا أشعارهم اما لأنها لم تدون أو لم تنتشر غنائيا .. كذلك الفن اللبناني : فان وديع عقل ، أسسه من شكلين .. من الشعر العربي الفصيح .. ومن البند الفارسي .. وهذا ما أسس شعر الغناء اللبناني .. وميزه بالحركات المتعددة .. من سرعة وامتداد مَوَّالي ولعل الأدب الشعبي السوداني .. أغنى الآداب الشعبية بالأشكال المتمايزة « فالدوّار » يختلف عن « المسدار » و « المسدار » يختلف عن البند وعن الدوبيت وذلك لامتزاج الغناء العربي بالغناء الأفريقي .. وقد تأسس هذا الأدب في السودان مكرساً العوائد العشائرية ونابعاً منها كالحميني اليمني .. وبالأخص فني : « الباله » و « الحال » ..

فهل هذا التشابه في الأساسيات والأطوار من طبيعة الأدب الشعبي المعاصر ؟ أو من طبيعة تثقف شعراء الزجل المكونه من الأدب الرسمي أو السير الشعبية ؟

لعل هذا التشابه .. قوي الانتساب إلى الأصل التاريخي لبداية تقسيم الأدب إلى رسمي ، وشعبي ، فكما استفاد الشعر المعاصر الشعبي من لغة الصحافة والإذاعة .. وكما استفادت الحكاية الشعبية المعاصرة من قصة الفلم ومن المقالة القصصية .. فإن أوليات الأدب الشعبي .. كانت محاكاة للأدب الرسمي ..

كان المتوكل العباسي في القرن الثالث الهجري .. قوي الطرب للأغاني الريفية .. فابتعث إلى الريف قينات ومطربين لتعلم غناء الريف .. فلم يحسنوا نقل الفن الريفي .. فاستقدم مغنين ريفيين مالبثوا أن تأثروا بقيان القصور ومطربيها .. وهكذا الأقاصيص والسير .. فأغلب اقاصيص « ألف ليلة وليلة » .. على غرار القصص العربي القديم . مثل حكاية « الزبَّا » و « قصير » وخرافة (نسر لبد) ولقمان الحكيم .. وقصة عبد المطلب ، وحفر زمزم ولا تتميز أقاصيص ألف ليلة وليلة على الأقاصيص العربية القديمة ، إلا بسعة التخيل . وتجسيم المواقف الغرامية بدون كنايات أو توريات .. لأن ألف ليلة وليلة .. اعربت عن لحظات الضعف البشري وعن حرمان الناس مما تنعم به القصور بلغة الأحاديث العادية بين العشراء والعشيرات .. وهذه علامات شعبيتها . كذلك السِيَرَ الشعبية .. فأنها من صنع مثقفين شعبيين كانوا على المام بالتواريخ الرسمية .. فصاغوا أبطال السِيَرَ من منظورين .. منظور التخيل الشعبي للبطل .. ومنظور المدونات الرسمية التي أرَّخت حياة الأبطال .. وكلما اضافت السِيَرَ إلى التاريخ الرسمي : اساطير السحر والعفاريت .. والكرامات التي تشبه معجزات الانبياء .. إلى جانب اختلاف ازمنة الأبطال وامكنتهم عما هي في التاريخ الرسمي .. فسيرة (سيف بن ذي يزن) مثلاً تنقله من حرب الاحباش في اليمن إلى قتالهم في مصر ..

إذن فالأدب الشعبي .. ليس تام المغايره للأدب الرسمي .. ولعل السبب يرجع إلى أصل ابعد للرسمية التي تكونت من أصول شعبية .. لأن الخلافة كانت امتداداً للرئاسة العشائرية جاعلة من الدين بديلاً عن شوكة القبيلة .. هذا من جهة .. ومن جهة ثانية .. فإن الحكام والرؤساء كانوا يتثقفون بثقافة البوادي من فروسية ومسابقة واختبارات زراعية وأمطارية .. فقد كان سادات مكة من قبل الإسلام .. يرضعون

ابناءهم في البوادي لكي يتربوا على الخشونة ، والصراحة الريفية ، والتجلد البدوي .. فامتد هذا التقليد إلى عهود الخلفاء ، وبهذا شكلت الشعبية .. اصل التقاليد الرسمية الدينية التي أثرت على كُتَّاب السيَر والحكايات الشعبية .. فكان بطء تطور الأدب الشعبي القديم .. نتيجة ارتباط بعض جوانبه بالأدب الرسمي الذي لم يتطور إلا في مالايجانب المرعيات الرسمية ..

أما تطور الأدب الشعبي .. فتجلّى في خروجه عن الخط البياني تعبيرياً .. وفي اعتماده على الخرافة في الاقاصيص والسيَر ..

أما التطور الشعري .. فلم يتبد في المضامين .. وإنما في الانماط والخروج من سياق القصيدة إلى التوشيح .. ومن التوشيح إلى الزجَل .. فتكاثرت الأشكال في الشكل الواحد .. وبالأخص عند الشعراء الذين تفقهوا شعرياً وشرعياً .. .

أما قصائد الريفيين .. فلم يدخل عليها « التوشيح » و « التقفيل » و « التصميد » و« التغصين » كما ظهر في زجل الخفنجي والعنسي والقارة وأمثالهم من الذين عبّروا بالعامية .. فشكل هذا فارقا بين شعر المتعلمين وشعر السليقيين من ناشئة الريف ومن البيوت المتوسطة في المدينة ، الذين كانت ثقافتهم الشعرية من نوع نتاجهم .

فبين الآداب الشعبية والآداب الرسمية فروق واتصالات .. وناظم مشترك هو : الفن وان اختلف توظيف فن البلاغة على مقدار اختلاف اللغة الرسمية واللغة المحكية .

كذلك آداب الشعوب فإنها لا تخلو من نواظم مشتركة ولا تخلو من رموز متشابهة كما لا تخلو من مفارقات جزئية ، فكل الشعوب كابدت القهر وحاولت اجتيازه ، فعوّضت عن الاجتياز ببعث أبطال مخلّصين من الماضي : كـ عنتره بن شدّاد ، كـ حمزه البهلوان ، كـ الأميره ذات الهمّه .. كما جعلت من الشطارة والعيارة والفتوّة والزعاره ، معادلا غير كاف لمقاومة المتسلطين من ملوك ومماليك ، وكانت هذه التسميات الشعبية تختلف حتى توهم بالفروق ، لأنها تلقت هذه التسميات أصلاً من الرسميين ، الذين سمّوا المحرومين الشجعان شُطّار وعيّارين في العراق ، وسمّوا أمثالهم في الشام أحداثاً ، وسمّوا نظراءهم في مصر فتوأت ، أما اليمنيون فاشتقوا أسماء

المحرومين المتمردين من عريهم ومن أصوات تناديهم فخلعوا عليهم اسم الزعّارين .. وهذه التسميات منتزعة من ثقافة التسمية التي تختار الأسماء المنفّرة للذين تكرههم وتريد أن تثبت كراهيتهم بالتسمية الموحية بالوحشية الغريبة ، لأن الشعوب كانت تطلق على الأشباح المخيفة التسمية المتحركة الغليظة : كـ بدوح شيخ الجان ، وكـ عوج بن عُنق الذي كان يشوي سمك البحر في عين الشمس بمجرد حركة يديه من قعر البحر إلى وجه الشمس .

فهذه الثقافة المتشابهة تشكل أقاويل متشابهة ومتعددة الأنماط والخصوصيات ، كذلك الرموز البشرية فانها متشابهة كما تشي الأقاويل الحكاياتية والزجليه :

فالحسناء (تاجوج) في الحكاية السودانية تشبه حكاية (الدودحية) باليمن فى فجر اربعينات القرن العشرين من وجه ، كما تشبه (تاجوج) (ديدمونه) الأفريقية في أكثر من وجه ، حيث وقعت كلتاهما ضحية التهمة الكاذبة والغيرة الزوجية العنيفة والفرق في الملابسات : إذ ادّعى أحد المغرضين أن في ظهر تاجوج بنتة سوداء ، ونمى الخبر إلى زوجها شيخ العشيرة فطلب من زوجته أن تتعرى تحت الضوء ، فاسترابت في هذا الطلب واشترطت عليه أن ينفذ طلبها بعد التعري ، ولما تأكد من كذب ذلك المغرض الذي ادعى رؤيتها ، طلبت (تاجوج) تنفيذ طلبها وكان الطلاق هو الطلب المشروط ، فطلّقها مرغماً وترتبت على الطلاق حرب طويلة بين العشيرتين ، لأن تاجوج ظهرت صحيحة البراءه من تهمة زوجها التي نشأت عن وشايه . أما (ديدمونه) في مسرحية شيكسبير (عطيل) فكان السبب أن الزوج (عطيل) رأى منديل زوجته في يد أحد الغلمان فقتلها لمجرد الظن السريع ، أما (الدودحيه) في اليمن فكانت ضحية عشق جسّدته التقاليد فمنعت زواج العشيقين فأدى هذا إلى مايؤدي العشق المحروم ، فلاقت العشيقة مقتلها الذي نشأ عنه عشرات الحكايات والأغنيات مدى سبعة أعوام . ولعل قصة (ياسين وبهيه) في مصر أشبه بقصة الدودحيه لما غذّت من حكايات شكلت إثارة ايحائيه عند الشعراء المعاصرين : كـ نجيب سرور ، كما أوحت مواويل صعيدية ومدينية شأنها في ذلك ، شأن

(الميجنه) في سوريا الكبرى التي صارت رمز الفن الغرامي الغنائي ، إلا أن (الميجنه) غائبة القصة حاضرة الترديد الغنائي .

فلتشابه الأحوال والرموز تشابهت الفنون الشعبية في بطء أطوارها وفي تقليدها الفن الرسمي والفن الشعبي السِيَرى ، الذي أنتجته فترات الانهيار السياسي والتصنع الأدبي .

ومهما كانت آداب الشعوب بطيئة التطور ، فإنها تحمل روائح عصورها ، وتشي إلى ماخلف الرموز اللغوية من بؤس جماعي وتقليد ثقافي .

بهذا امتلكت تأريخية فنها وإثارة البحوث في مضامينها ودوافع قولها .

• • •

الثقافــة العماليــة

في جملة التطورات الاجتماعية والسياسية .. تطور مفهوم العمل والعمال .. وتقدير مكانة العمل .. وتأثير العامل .. حتى عند الطبقات التي كانت ترى دونية العامل ثقافيا واجتماعيا .. فانها الآن تتكشف قيمة العامل .. وتجدد اعترافها بفضله علنياً وبالأخص في المناسبات العمالية التي استجدت في الشطر الشمالي من اليمن في ستينات القرن العشرين وفي الشطر الجنوبي من منتصف الخمسينات ، فقد اصبح الوجود العمالي حقيقة كبرى .. وذلك لديمومة حضوره في كل لحظة . فعندما يجلس سيد المكتب .. يجد حضور العامل يتنفس حوله .. لأن المقعد الذي يجلس عليه من صنع الأيدي العاملة .. والمكتب الذى يتكيء إليه من نتاج الجهد العمالي .. والقلم الذي يكتب به .. والورق الذي يكتب عليه بعض ثمرات الأيدي العاملة .

وكالمكتب : السيارة ، والبيت . والشارع ، فان وراء السيارة الأيدي التي هندستها وركبتها وفبركت ادواتها .. وفي لموع الشارع أثر الأيدي التي تنظفه والأيدي التي سفلتته بعد رصفه .. كذلك البيت فان هندسة العامل والنجّار ومهارة الباني تشعان في كل ركن ومن كل نافذة .. فالجهد العمالي .. حار الحضور في كل مكان سكوني .. وفي كل مكان متحرك ، فقد أصبح فضل العمل والعمال من المسلمات الحضارية .. ومن بديهيات خطب المناسبات وصحافتها ، لأن العمال هم صناع الحضارة المنتجة .. وذلك بفضل التطور التاريخي الذي كانت اساسياته من صنع عمالي . فعندما نشأ الصراع الطبقي بين الفلاحين والاقطاع الأوروبي في القرن الخامس عشر كانت قلاع الاقطاع تحصد الفلاحين الثوّار بالسهام حتى ثبت عدم جدوى ثورتهم .. لأنها كانت من فوق السطح على حد تعبير (نهرو) في كتابه (لمحات من تأريخ العالم) .. ولما نشأت البرجوازية وطمحت إلى مكانة الاقطاع سياسة واقتصادا .. تحالفت مع العمال ضد الاقطاع فقامت ماتسمت بـ « ثورة الدكاكين والعنابر » وذلك لأن العمال حلوا الصراع بصنع المدافع .. فلم تعد قلاع الاقطاع قادرة على الثبات أمام السلاح الجديد الذي قهر الفرسان وكسَّر الأقواس

التي كانت تحمي القلاع وتصد عنها تجمهر الفلاحين ، وبصنع المدفع تساقطت قلاع الاقطاع في كل أوروبا .. ثم قلاع العملاء اخيراً في العالم الثالث وقامت الثورة الصناعية على مفاهيم ديمقراطية .. وظنت الطبقة البورجوازية .. أنها ستظل محتكرة للتفوق الاقتصادي ، والثقافي ، غير أن الطبقة العمالية استغلت الديمقراطية التي رفعت شعارها البورجوازية .. فطالبت بتحديد ساعات العمل ورفع الأجور وتحسين أوضاع العمال سكنياً وتعليمياً .. وكان هذا من حقوق العمال كحقوق البورجوازية في حرية التجارة والمرور إلى الأسواق تحت المبدأ الشهير « دعه يتحرك .. دعه يمر » . ومن هنا تزايدت الطبقة العاملة ثقافة .. لأن التعليم اصبح حقاً لكل الناس وصار أساساً لاعلاء البنية الثقافية بما فيها الثقافة العمالية ، ذلك لأن الثقافة انبثت فتمكن العامل من تحصيلها في المسارح ، في الندوات ، في المحاضرات في صالة العرض السينمائي ، في اوقات التحدث مع الرفاق .

بهذا وصلت الطبقة العاملة إلى مستوى ثقافي فني ونظري .. زيادة على هذا حققت الطبقة العمالية امتلاك الثقافة اليومية نتيجة تجدد الآلات الذي تجدد التعامل معها .. إلى جانب المعارف الاقتصادية من خلال ارتفاع درجات الانتاج .. لأن الذي يتزايد انتاجه ، يتكاثر طلبه .. بهذا ثقف العمال معرفة العرض والطلب ، ومستويات الأسعار ، ومستويات الأرباح .. وبهذا وصلت الطبقة العاملة إلى مستوى سادة العمل ثقافياً .. وعندما قامت انظمة عمالية تكاثف تثقيف العمال بالنشرات الخاصة .. بالمحاضرات ، باستغلال العطل للتثقيف حتى لا تؤول إلى تعطل ذهني .

فاتسع ميدان العمل والعمال .. لأنهم في أماكن اصبحوا سلطة .. وفي أماكن ارتفعوا من أجراء إلى شركاء .. وفي أماكن تناموا كقوة لها وزنها في الاقتصاد والسياسة والاجتماع .. وذلك لأن الثورة الصناعية كانت مصاحبة للتيار الديمقراطي في السياسة .. ومواكبة للتغييرات بما فيها الحربان العالميتان ، والحروب الجزئية .

فإذا كانت طبقة العمال أقل تحصيلاً من الثقافة النظرية .. فإنها تعوض هذا النقص بالخبرة اليومية من إحلال أدوات أحدث مكان سابقتها ومن إضافة كوادر اكثر

تخصصاً .. على عكس القوى الزراعية التي تنشأ على تقاليد وراثية .. وعلى أدوات بطيئة التطور .. لأن الأرياف احفظ للعادة وابطأ تغيراً .. وأقل استجابة للمتغيرات بحكم تقيدها بتقاليد موسمية أسسها المجربون الأوائل .. على حين تصنع القوى العاملة في المدينة قوى التسارع ودوافع التغيير .. فلأن المدينة أسرع تطوراً فان ذلك بفضل العمال الذين يصنعون أدوات التطور التي تحرك المعامل ، والمخابز ، والمطابع ، وهذه الوسائل تحدث التغيير لصنعتها على ايدي متغيرين نظريا وعملياً .. .. صحيح .. أن اغلب القوى العاملة وافدة من الريف .. ولكنها بانتظامها في نقابات واتحادات تتأثر بتغيير الأشياء فتؤثر على سياسة المدينة ، وعلى سرعة تطورها .. لأن تلك الطبقات قد انتقلت من التقاليد الريفية ، إلى العمل المنظم ، والاقتصاد المسيَّس .. وهذا التفوق مقصور على عمال المدائن المتسارعة الخطى .. أما الذين يجيئون إلى المدينة للعمل المؤقت ثم يؤوبون إلى قراهم حين تنادي المواسم الزراعية .. فانهم يظلون قوة زراعية .. أو من غمار الفلاحين .. أو يظلّون طبقة معلقة بين طبقتين ولاسيما أيام صلابة الفروق بين القرية والمدينة ، أما في السنوات الأخيرة فقد حدث تقارب بين المدينة والريف حتى أصبحت القرية في كل العالم تجاري المدينة إما تقليدا ، وإما اضطراراً إلى مجلوبات المدينة من السلع الاستهلاكية ، غير أن القرية عندما تتحول إلى مدينة مقلدة تفقد قرويتها ولا تحقق مدنيتها .. لأنها تتحول من منتجة إلى مستهلكة .. على حين تبقى قوة المدينة كامنة في تطور انتاجها وتطور أدواتها البشرية والآلية ..

قد تكون هناك الزراعة العلمية التي تخطط لها مكاتب وتسيرها سياسة .. لكن أغلب العالم الثالث يزاول الزراعة على الوصايا القديمة ، وعلى المألوف من العادات الموسمية ، وإذا وفدت عليه أدوات آلية ، فإنه يتعامل معها كآلة صمّا لا يفكر من خلالها ولا تفكر من خلاله ، لأنه لم يصنعها عن حاجة وإنما تصنّعها عن احتياج ، فقد كانت الحيوانات آلف إلى قلبه لاشتراكه وإياها في الأوجاع والهناءات ، على حين علاقته بالآلة علاقة نفع أصم ، على عكس الذى صنعها فإن بينه وبينها ألفة الصانع والمصنوع .. وقد ثبتت في بلادنا عدة اخطاء زراعية بعضها يرجع إلى

استعمال الآلة التي تغوص في التربة أعمق من المحراث التقليدي ، وبعض الأخطاء ترجع إلى تغير الفصول ، فتجتاز الاعتياد الموروث .. ففي العشر السنوات الأخيرة لاقت غلة « الصراب » برودة الشتاء .. فتيبست في اكثر من منطقة نتيجة تبكير الشتاء بفعل التحولات الكونية التي لا يعرفها الفلاح .. ولا تلقى عنها ارشاداً مكثفا من جهات مختصة . أما ما استجد من الحراثات الآلية والأسمدة فأنها في حاجة إلى معامل محلية تصنعها وترشد على كيفية استخدامها .. فقد اثبتت تجارب بعض الفلاحين أن التربة الغائرة التي تطلعها الحراثة .. لاتنبت جيداً إلا بعد أن تخضها السيول في أكثر من موسم .. وهذه تجارب عيانية وليست من معطيات ثقافة الفلاح التي انتجتها العوائد والأعراف .

بهذا ظلت ثقافة الفلاح اختبارية وراثية .. على حين تطورت الثقافة العمالية بتطور صنع الأدوات واطوار استعمالها إلى جانب التسارع في التغيرات السياسية في المدينة .

صحيح .. أن المدينة في اليمن لا تصنع السياسة ولكنها تصنع أساسياتها .. فلا تمتد إلى الأرياف إلا وعليها طابع المدينة في كل فترة من فترات التاريخ ..

قد تكون الحركة العمالية حديثة العهد بالقياس إلى بلادنا .. ولكن الثقافة العمالية لا تتجزأ .. والاستفادة من تجارب الغير لا تتوقف .. لأن الحركة العمالية في بلادنا وليدة جملة التغيرات السياسية ، والاجتماعية ، والاقتصادية والثقافية ، فكان لها وثبات إلى الأمام في قافلة التحرك العام .. وبالأخص أن الثقافة العامة في بلادنا متقاربة بين القطاعات .. غير أن الثقافة العمالية لا تتمايز باختلاف الأمكنة .. لأن الانتماء إلى العمل .. ومحاولة اجتياز الواقع إلى الممكن من الأساسيات العمالية .. ومن مكونات الطبقة العاملة في مختلف اصقاع المعمورة .

• • •

فن الدوشنة .. وثقافة الدواشين

كما يحتاج البصر الذي يرى الخارج إلى بصر ينفذ إلى الداخل ، يحتاج السمع الذي يتلقّف الأصوات إلى سمع داخلي يستبطن طبقات الأصوات واختلاف ذبذباتها ويشم ما تحتها من خصائص دقيقة تكمن فيها الإثاره لأن المنظور والمسموع يعطيان ظواهر هما للرؤية العادية والسمع العادي ، أما أسرارهما الخبيئة فلا تصل إليهما إلا عين العين وسمع السمع ، ذلك أن ظواهر الألوان والأصوات تتشابه ، فتختفي الفروق الدقيقة على السمع الخارجي والرؤية الخارجية ، ولا يكتشفها إلا البصر الباطني والسمع الدخيل ، فقد تسمع الأغنية الواحدة من فنانين بتلحين واحد ولا يلوح الفرق بين خصائص صوت وصوت إلا لرهافة السمع الداخلي أو الحاسة الثانية للسمع ، فلا يبدو فرق في تقاطيع الأداء في اغنية (ياجارة الوادي) بين صوت (محمد عبد الوهاب) وصوت (فيروز) ، ولكن سمع السمع هو الذي يحس الفروق بين الصوتين متجاوزا صوتي الذكورة والأنوثة إلى ماخلف الصوتين من سر قلبي وهذا ما أشار إليه (كُثَيِّر عزّه) :

لو يسمعون كما سمعت حديثها
خرُّوا لعزَّة رُكَّعاً وسجودا

كذلك الألوان فإن حمرة الشفق تضاهي الحمرة في الورد وكلاهما يضاهي حمرة الدم .

فكم تحت هذا اللون الواحد من مفارقات أمام رؤية عين العين التي يرنو بها قلب القلب ؟ .

فتحت كل صوت عوالم تراها الحاسة الأخرى للعين ، وكم تنطوي تحت الصوت من صور يشاهدها سمع السمع حتى لو كان المحور الصوتي واحداً ، قد يسمع المرء إلى اكثر من نائحة ونائح واكثر من مغنية ومغني ، وعلى واحدية المحور للمغني وللنائح فإن الموضوع لا يوحد الأصوات ، كما أن الملحن يقسم الموجات الصوتية ولا يخلق هدير أي موجة ، وهذه هي الميزة للأصوات البشرية على أصوات الحيوانات وتصويت الكائنات ، فما اكثر ما تماثل أصوات الكائنات ، فلا يختلف حفيف شجرة

عن حفيف اخرى ، ولا يختلف تهدار موجة عن موجة في بحر واحد أو في أكثر من بحر ، كذلك أصوات الحيوانات فانها تتشابه في كل العالم إلى حد التماثل ولا يتجلى الفرق إلا بين صغار العصافير وكبارها أو بين سمان الحيوانات وهزيلاتها ، أما الإنسانية فان الأصوات تختلف عن ضخامة الجثث ونحولها ، فقد يكون صوت الإنسان النحيل اغلظ من صوت الإنسان السمين ، ومع هذا تختلف النبرات والرنات بين المتشابهين في النحول أو السمن ، والمسألة هنا معرفة صوت الصوت عن طريق أذن الأذن واكتناه اللون بدخائل الرؤية ، وبهاتين الحاستين تتمايز الفنون الصوتية المتشابهة الظواهر والألوان حتى في الأغاني الجماعية فإن صوت واحدة أو واحد يبدو مميزاً على رفاقه في الجوقة ، فالأصوات والألوان مجرد رموز إلى دخائل الألوان والأصوات أو إلى لون اللون وصوت الصوت ، وهذه الفروق في الأصوات لا تخضع للتلحين ولا يكونها اختلاف المستويات الطبقية .

ربما كان سبب اختلاف الأصوات وتغاير اسرارها بسبب الثقافة الفطرية أو بسبب الانطباع الأول في القلوب ، فما كل نائح يشجي وما كل مغن يطرب : فما السبب ؟ .

ربما كان السبب في سوء الاستماع أو في رداءة الصوت ، لكن السمع الداخلي أو الحاسة السمعية الثانية لاتقف عند نبرات الصوت وإنما تستغور الأصوات غير الصائته من خلال الصوت الصائت .

صحيح أن هذه المفاهيم لا تقوم على قواعد فنية ، لأن مصدرها التذوق الذاتي والاستبصار الشخصي والتسمع الباطني ، لهذا تعجب بعض المناظر آحاداً ولا تعجب آحاداً آخرين ، وتروق بعض السمعيات اناسا ولا تروق اناسا ، غير أن هذا الرضا أو السخط ينتسب إلى الرهافة الخارجية ، أما الحاسة الداخلية للصوت والسمع فتتجاوز اطراب الصوت وأناقة المنظر إلى السر المنطوي تحت الجمال السمعي أو البصري ، ولعل الصوفية أعلى مثل لذائقة السمع ، لأنهم يطربون للصوت العادي طرباً غير عادي بفضل اكتشافهم صوت الصوت بسمع السمع ، فعندما ينشدهم أحد :

خفف الصوت أيهذا الحادي   أنما أنت آخذ بفؤادي

يرتعشون من كل جارحة ، مع أن هذا البيت من الشعر المألوف ، بل أن في الأشعار ما يفوقه ، لأن المسألة عندهم دلالة الرمز على المرموز ولا قيمة للرمز في ذاته إذا لم يكن منافذا لعوالم النفوس والقلوب إلى الأغوار السحيقة ، فالأصوات مؤشرات إلى طوايا أبعد ، كما أن الألوان إيماء إلى حيث تتماهى كل الألوان حتى الانعدام ، وربما كانت الفنون الفطرية محك اختبار الذوق ، لأنها ليست من صنع الزخرفة والتلحين ، وإنما هي البكارة الحياتية قبل أن تزوقها الأصباغ ، فالأصوات الريفية التي سبقت الاستيريوهات والإذاعات كانت مادة الثقافة السمعية والتذوق القلبي ، إذ كانت تردد الأودية والمراتع أصواتا لها الوان السنابل والمراعي ونثيث الأمطار وتلعثم السواقي ، وكانت تلك الأصوات تنطوي على عوالم من الأصوات ، فهذا الصوت الجميل في ظاهره لا ينطوي على سر ، وهذا الصوت العادي في شكل أدائه ينطوي على مئات الأسرار ، لأن الأصوات لغات تومىء إلى ماخلفها من الأمتلاء والفراغ ، حتى ولو كان موضوع الغناء أو الهزج موضوعاً واحداً فان أصوات التعابير تتباين ، كما لو كان الموضوع متعدداً ، لاشك أن الظواهر تحدد الموضوعات ، فأغاني الحصاد تختلف عن أزجال حفار الأبار ، ومهايد البذر تشابه مواويل السواني ، وعلى هذا التشابه والاختلاف فان الحاسة السمعية الثانية تسمع الأصوات الدفينة في القلوب من خلال الأصوات المنبعثة من الشفاه ، ولعل فن الدوشنة على قلة ابتداعه القولي أطرف الفنون الصوتية ، لأنه يفصح عن نفوس ممزقة ويتأدى في أداء يختلف عن كل أغاني المواسم وأهازيج الأعمال وعن النوح والمهايد .

فهل يرجع اختلاف فن الدوشنة إلى تفرده بالأفراح ؟ .

انه لا يشبه أغاني الأعراس ولا يشبه النواح ، وإنما هو مزيج من كل هذا ، وان كانت أقاويله مكررة فأن أداءه يملك سر التجديد بفضل البراعة التي يحذقها الدوشان في تلون صوته وايهامه بالجدة .

فكيف يمثل المرء لهذه الأصوات ؟ .

ان التلوين الصوتي يعجز الكتابة عن تمثيله ، ويمكن تشبيه صوت الدوشنة

بالأصوات الإذاعية التي تعلو وتخفت تلوينا للصوت أو اختلافاً لأداء الفقرات المكتوبة ، بيد أن الدواشين سبقوا الاذاعات وفطنوا إلى تلوين الصوت وإخفاء الحزن المرير . حتى كانت شروط الدوشان كشروط المذيع بل أقوى أداء واجهر بوحا ، لأن المذيع يستعين بالمكبرات المختلفة الوظائف ، على حين كان يعتمد فن الدوشان على طبقات صوته وعلى قدرته على التلوين الادائي إلى حد أن صوته في فمه كالمنديل في يده،ينشره ويطويه كيف شاء ، كانت أهم شروط الدوشان : امتلاك الصوت العالي المشبع بالبّحة اللينة والرقة الغليظة ، لأن البحة بلا لين تجعل صوته أجش ، واللين بلا بحة تدني صوته من الصوت النسائي أو الديكي ، لهذا كانت شروط الدوشنة جهارة الصوت وخشونته اللينة يساير اداءه الصوتي تعبير وجهي وحركة لاتشبه الرقص وتعلو على الاهتزاز العادي ، أما الأقاويل التي كان يرددها كل دوشان فهي أشبه بأهازيج المواسم التي تعيد أداءها في كل موسم وتنتزع جدتها من جدة الموسم ، كذلك فن الدوشنة فإنه يردد نفس الأقاويل في كل مناسبة ، قد يستزيد الدوشان كلمة أو كلمات فقرة أو فقرات يقتضيها الموقف ، كذلك اهازيج المواسم فأنها تبتدع كلمات تضيفها إلى الموروث وتسجمها به ، لأن شرط الاضافة لا تتغير عن الأصل ، كذلك أقاويل الدوشنة فإنها تردد نفس الأماديح للعريس ووالد العريس ولصاحب المناسبه وأهله ، وكان لكل دوشنة افتتاح تقليدي واختتام تقليدي ، وقد يختلف الختام عن تقليده إذا خاب أمل الدوشان في الذي يخاطبه ، أما افتتاح الدوشنة فلا تختلف اقاويله ، وربما اتصل الأفتتاح بكل مقاطع الدوشنة المحفوظة سلفا مع تغاير الصوت علوا وخفوتا ، فيبدأ الدوشان بالصوت العالي هكذا : حياك وحيا ابوك ، ياجيد يابن الجيد ، يابو الهيد وابن الهيد ، بصوت أعلى يأتي الصوت الثاني : ياكريم القبائل ، يامطر السوايل ، ياقلعة في جبل ، يأتي الصوت الثالث أخفت من الصوتين : ياكريم الجدود ، يامطر جود ، يامر العود ، يازّربة اطراف الحدود ، بصوت أعلى : يابارق سكب ، ياراعد عقَّب ، بصوت أعلى من نفس معاني المقطع الثاني : ياجمل من مراد ، ياثور من السواد ، يازَربة أطراف البلاد ، وإذا لم يعط المقصود الدوشان عند هذه النقطة فأنه يدخل الختام المؤذن باتمام المدح إذا حدث العطاء ، أو بانعكاسه

إلى الهجو إذا أيس الدوشان من المقصود ، وكان يأتي المقطع الختامي هكذا : يادرب يابن الدرب ، ياقطب الحرب ، ويمد الدوشان الصوت بحرف النداء ويضع فاصلة بين النداء والمنادى لكي يعطي فرصة للبذل من المقصود ، وإذا قنط منه اختتم المقطع بقوله : ياتبن من غير حب ، ياوطاف الضرب ، ياكُعَل الكلب ، وينصرف الدوشان تاركاً ممدوحه مظغة الأحاديث أو موضوع التسلية ، وكان هذا نادر الحدوث وعند حدوثه لا يُلحِق المقصود أذى بالدوشان عن هجوه لأن الشجاعة عليه تنازل عن الشجاعة بحكم العادة التي تخول الدوشان ذم الذي لا يعطيه وكأنه من حقوقه ، أما مناسبات الدوشنة فكانت أفراحية : كقيام عرس ، كإقامة حضره ، كوليمة تدشين بيت جديد ، كاياب مغترب ، كرجوع حاج أقيمت له وليمة كبرى ، كعودة محاربين من قتال على أن هذه المناسبات ليست على اطلاقها محور الدوشنة ، فالذي يقيم عرساً مختصراً لا يحضره الدوشان ، والذي يقيم حضرة للجيران يتغيب عنها الدوشان ، أما الأعراس الكبرى والولائم الفخمة فقد يقصدها أكثر من دوشان وبالأخص إذا تعددت في القرية الواحدة الأعراس أو المناسبات المشابهة وكانت علامة الوليمة الكبرى علو النار تعداد مواقد طبخ اللحوم حول البيت وزحام الوافدين على الدار وكثرة دقات الطبول والزمر ، وكانت دوشنة العرس تستدعي إمتداح العريس بعد أبيه ، وإذا لم يكن له أب حي فإن نفس الأقاويل تتجه إلى العريس الذي يُسمى (حريواً) مع اضافة تنوه بالمناسبة : ياحريو السعادة ، ياكريم وزيادة ، يازوج القمر ، ياصبة مطر ، يابن الرجال وابو الرجال ، وإذا كانت العادة تفرض وقوف العروس (الحريوه) إلى جانب زوجها العريس فإن الدوشان لا يحرمها من كلمة مديح إن لم تكن للدوشان زوجة تؤدي عنه الدور ، وكان هذا هو الاطراء التقليدي للعروس في فن الدوشنة : ياحريوة القبول ، ياجربة سبول ، يابيضة البلد ، يابكره مِن عِّرد ، كانت هذه تقاليد مرعية عند الدوشان وعند أصحاب المناسبة ، كثقافة مدحية ورائية تتجدد عوائدها عن أصول مرعيه ، وكان بعض أهل المناسبات يبعثون في طلب الدواشين إذا افتقدوهم إبان المناسبة ، على أن الدوشان كان يفصِّل أقاويله الصوتية صوتياً ويضيف فقرات على اختلاف المقامات ، فإذا كانت المناسبة اياب حج أضاف

خلطاً من العبارات الدالة على المناسبة فيخاطب الحج هكذا : ياشيخ الكرم ، ياحج الحرم ، ياباشِت مزلّم ، يامردم جهنم ، وعبارة باشت مزلم منتزعة من القول الشعبي : الحاج المزلم يصل عاشر محرم ، أي الحاج القوي الذي ملك الزاد الوفير والراحلة النشيطة ، أما إذا كانت المناسبة دخول دار جديد فإن الدوشان يشيد بالدار : ياصاحب القلعة العالية ، والدار الثانية ، هذا قبعك الجديد ، وعيدك بعد العيد ، على أن هذه الاضافات ترجع إلى قوة بديهة كل دوشان ، إذ لا يبتدع عبارات جديدة إلا الدوشان المدرب وصاحب البديهة ، أما إذا طلب أحد من الدوشان دوشنة ترد له اعتباراً أو تحرج خصما فإن هذه الدوشنة تستحق مكافأة اكثر من الريال الاعتيادي ، فإذا أحس أحد أن ضيفاً من ضيوف القرية انتقصه فإن الدوشان يغطي هذا النقص ، ذات مرة اقيم عرس في قرية وكانت عاداتها تناهب الضيوف الوافدين بدلاً من صاحب الوليمة الذي لا يقيم إلا مائدة العشاء أما غداء الضيوف فتقوم به بيوت القرية التي يتسابق أهلها على الضيوف الأكثر حال وصولهم بالعروه وهي عدد من الكباش بحكم المقايظه تعبيراً عن الشهامة ، ولما ازدرى أحد الضيوف أحد أهل القرية لأن ملابسه من نسيج صوف الغنم استدعى ذلك المضيف أقدر الدواشين على الابتداع فصاح من سطح بيته حتى لفت إليه الأنظار ثم ردد :«ياأهل القرية ، غيروا عليَّ لُبوني ، غرقت بين البران والسمنان في بيت ولد علي حسين ، فالبر صبة فوق صبه ، والسمن سيل فوق سيل»وكانت هذه دوشنة مبتدعة استدعاها الموقف واقتدر الدوشان على صياغتها ، أما العطاء الذي كان يناله الدوشان فهو ريال (ماري تريزا) يدفعه والد العريس أو العريس ، فيأخذه الدوشان ويدس طرفه في عود مشروخ ويغرسه في آخر عمامته لكي يرى الناس اكرامه والذي اكرمه فيجول القرية وعلى رأسه ذلك الريال لكي يعرفوا قدر الدوشان ولكي يقتدي بيت العرس الثاني بالبيت الأول إذا كان هناك عرس ثان في نفس الوقت ، وكانت الأعراس تتزامن احياناً إذ كان أغلبها يقع بعد الحصاد أي أوائل الشتاء ، فيتعمد الدوشان أن يبدأ بالأشهر كرما لكي يهتدي به الآخرون ، وكان فن الدوشنة مكرر الكلمات قليل الأضافات القولية ، لأنه كان موجها إلى شيوخ العشائر وإلى اثرياء المزارعين ثم أما

عندما تقوم المناسبة في بيت أمير المنطقة سواء كان مديراً أو قاضياً فإن الصفات الأطرائية تختلف باختلاف الأمير الرسمي عن الشيخ فيردد الدوشان مثل هذه النعوت بعد الافتتاح التقليدي : حيّاك وحيّا ابوك ، ثم ينعت الأمير هكذا : يامجلّي الهموم ، يابحر العلوم ، ياسيف قاطع ، يانمر شاجع ، ياركبة الإمام ، ياحسين الكلام ، يارفيع المقام ، وإذا لم يقطع الأمير لسان الدوشان بالعطاء اضطر الدوشان أن يمد الأداء بما في حافظته من الأقاويل التي يرددها عند الشيوخ واثرياء المزارعين ، الفرق أن الدوشان لا ينقلب إلى الهجاء إذا تأخر عطاء الأمير ، لأنه على أتم علم أن الأمير سيبعث إليه أكثر من ريال بعد انصرافه عن الموقف ، وكان من عادة الدواشين ألا يأكلوا في الوليمة التي اقامتها المناسبة إلا بدعوة خاصة من صاحب الدار أو من أكبر بنيه وتكون الدعوة بسمع الحضور الذين تدوشن أمامهم ، لأن اولئك الدواشين كانوا يمتازون بالانفة ولم يكن عطاء صاحب المناسبة للدوشان إلا ضرباً من الاعتياد المرعي ، يعرفه الدوشان كما يعرفه المقصود بالدوشنة .

فما قيمة فن الدوشنة ؟

أن قيمته صوتية متلونة الأداء قوية البوح عند علو الصوت وعند خفوته ، ولكن بعض اصوات الدواشين كانت تنطوي على مأسوية انسانية وعلى سر وجيع ، فكان الأداء يشير إلى الكظوم الدفينة في نفس الدوشان ، حتى أن بعض النساء كن يبكين عند سماع بعض الدواشين ، لأن تحت اصواتهم القوية اسراراً خبيئة متخمة بالمرارات ، فكانت تلك الأصوات تشف عن دفائن الأسى أو الطموح المكبوح ، وبالأخص إذا طال وقت الدوشنة وقلما كان يطول ، فقد كان أكثر الشهماء يقطعون السنتهم بالعطاء وربما كانوا يسمعون بسمع السمع ما تحت اصواتهم من زحام الشجون والشئون ، لأن اصوات الدواشين كلها كانت تشف عن لواعج وحرق رغم تغطيتها بالصوت القوي والحركة الرشيقة وتعابير الوجوه المتباينة ، فلفن الدوشنة كسائر الفنون الصوتية ــ ظواهر وبواطن واشارات وأبعاد .

فكيف تفردت هذه الفئة من الناس بهذا الفن الذي تسمى الدوشنة ؟ .

لعل هذه الطائفة تنتسب إلى الطبقات الدنيا وترق عليها ، فلم تكن هذه الفئة تنتمي إلى من يسمون بالأطراف الذين يسلخون الأبقار والأغنام وينسجون الحبال من الجلود ويجزّون صوف الأغنام ويضربون الطبول في المناسبات ويطبخون اللحوم في الولائم ، ان فصيلة الدواشين تنتمي إلى أصحاب هذه الحرف في نظر طبقات الشيوخ وكبار الزرّاع ، غير أن الدواشين كانوا يختلفون حرفة عن الذين تسموا بالأطراف ، فقد كانت حرفتهم الشهيرة هي الدوشنة إلا أن هذه الحرفة ليست دائمة الدخل فاحترف الدواشين مهنة واحدة من مهن الموسومين بالأطراف وهي صناعة (البُسُط) من نسيج غزل صوف الأغنام والماعز ووبر الابل ، وقد اشتهر الدواشين باتقان هذه الصنعة والاتجار فيها ، فكانوا يبيعون ما يصنعون من هذه البسط التي تسمى لحفا بضم اللام والحاء ومفردها لِحاف ، كما كانوا يجتلبون تلك الأصناف من (قيفة) أو (رداع) ويبيعونها في مناطق ذمار وخولان وعتمه ، فهم في هذه الحرفة يشبهون الأطراف أو بني الخُمُس ، وهم من ناحية أخرى يشبهون البدو الرحل إذ يحملون على جمالهم خدورهم من اللُحُف ، وحين يصلون القرى أو المدائن ينصبون خدورهم في ضاحية المدينة أو أطراف القرية ، وفي هذه الحالة تقوم الدوشانات بقصد ربات البيوت لاستدرار العلف للجمال والطحين للعصيد والحطب لطهي الطعام وللاضاءة ، وكانت الدوشانات يردّدن دوشنة تناسب طبع المرأة باداء يختلف عن أداء الدواشين إذ كن يسرعن في الأداء الصوتي ، فتخاطب الدوشانة ربة البيت هكذا : يازينة الزين ، ياكحل العين ، ياحمامة عدن ، ياعنق الصيده ، وتردد هذا كل دوشانة فتستمطر عطايا النساء من علف وطحين ولبن وسمن وحطب ، وكانت تلك الدوشانات يلفتن اعناق الرجال بجمالهن ورشاقتهن ، كما كانت حياة الدواشين الاجتماعية تستثير التساؤل : كيف يتزوجون ؟ وأين ذرياتهم ؟ لأن أهل القرى والمدن كانوا يشاهدون رجالاً ونساءً من الدواشين ولا يرون اطفالاً . فهل كانوا يتركون اطفالهم في الخدور الأصلية عند جدّاتهم ؟ .

ان غياب الأطفال كان يستفز التساؤل ، حتى ترتب عليه تساؤل آخر : كيف يتزوجون ؟ .

يقول بعض المعمَّرين : أنهم لا يتزوجون بعقود مكتوبة يُحَبِّرُها فقيه ولا بأي طقوس موروثة وأن زواجهم يتم باتفاق المرأة والرجل إما بولي وإما بدون ولي ، وعلى هذا فإن زواجهم كان أشبه بالزواج العرفي ينعقد في الحل والترحال ، وكان ذلك الزواج محصوراً على تلك الفصيلة ومنها ، فلا يتزوج دوشان من غير الدواشين إلا إذا تربع بقرية فأنه يتزوج أحد محترفي الخدمات الدنيا ، فهذه الفصيلة غامضة الأصول تشبه البدو الرحل وليست منهم ، لأنهم لا يُحمّلون ابلهم الاحطاب والملح والفحم والسدر كالبدو الرَحّل ، وإنما يحملونها اللحف وخدورهم ، ثم انهم لا يحترفون قد الجلود ودبغها كبني الخمس أو الأطراف ، فهم فصيلة مختلفة عن البدو الرحل وعن الأطراف الذين يسكنون بيوتاً ويمتلكون حقولاً يستنبتونها ويحصدونها كسائر الفلاحين الذين يقومون لهم بالمهن الدنيا كذلك يختلف الدواشين عمن يسمَّون بالغجر في بعض الأقطار وبالنوَّاره في بعض الأقطار ، وعلى هذا ففصيلة الدواشين مميزة بين اشباهها : أولاً بفنها الأدائي في الدوشنة ، ثانياً بثقافتها التي تعرف مقادير الرجال وانساب الشيوخ وما يسرهم من ثناء القول ، ثالثاً بخبرتها التي علّمتها اشتمام المناسبات ، حتى أن أهل القرى يستغربون دراية الدواشين بالأعراس وباسم العريس واسم ابيه وجده واسم عروسه واسامي أهلها واخوالها ، فيَشَبِّه أهل القرى هذه الفصيلة بالنسور التي تشم مصرع الجمل أو الثور ، ويقولون أن للنسور مرايا يرين في صفحاتهن موت الجمل أو الثور فيقبلن لأكل الضحية ، بالنسور شبهوا الدواشين ، كما شبهوهم بالثعالب التي تشم مدجات الدجاج ، وهذان التشبيهان برهان اعتراف بخبرة الدواشين وذكائهم ، لأن النسور من أرق الطوائر ، كما أن الثعالب اذكى من الذئاب لاحتيالهن على الصيد ومراوغتهن للصياد ، فللدواشين ثقافة اختبار يعرفون النفوس وما يسرها وما يغضبها كما يعرفون انساب المقصودين ومكانتهم في عشائرهم أو اماراتهم كما يتبينون مكان زهو المرأة فيشبهونها بالحقل الخصب وبالصيده أي الظبية ، أما فنهم الدواشني فهو فرع من شعر المديح في اغلب تشابيهه وصوره ، فعندما شبهوا الممدوح بمردم جهنم صوروه من القوة والصلابة ، أما تشبيه الممدوحين بالأمطار والبحار فهذا من الشائع في شعر المديح ، كذلك تشابيههم الرجال بالأثوار

والجمال فأن هذا التشبيه من خير صفات الريف والريفيين ، فإذا كان الثور أداة الحرث والقوة فأن الجمل موصوف بقوة الصبر وحسن الشكل ، وقد كان الشعراء الأوائل يشبهون الملوك والأمراء بالجمال واشباهها من ذوات الأوصاف من أمثال قول حسان في الغساسنة :

يمشون في السرد المضاعف نسجهُ
مشي الجمال إلى الجمال البزّلِ

ومن أمثال قول ابن الرقيات في عبد الملك بن مروان :

ان الفَنيق الذي أبوه ابو العاصِ
عليه الوقار والحُجبُ
يأتلق التاج فوق مفرقهِ
على جبين كأنه الذهبُ

فتشبيه (ابن الرقيات) الخليفة بالفنيق الذي هو اقوى الجمال كتشبيه (حسان) من قبله حسن بني غسان ، وهذا النوع من التشبيه الفطري الذي تستظرفه البوادي أستظرفه الممدوحون في شتى صوره ، فكما شبه (حسان) في العصر الجاهلي (وابن الرقيات) في العصر الأموي ممدوحيهم بالجمال شبه (ابن الجهم) المتوكل الخليفه العباسي بالكلب والتيس في قوله :

أنت كالكلب في حفاظك للود
وكالتيس في قراع الخطوبِ

فقال المتوكل : هذا التشبيه أحسن ما عرفت البادية : فمن أوفى من الكلب وأقوى من التيس على النطاح ؟ .

ومن هذا المنظور يتبدا فن الدوشنة فرعاً من المديح الشعري ونابعاً من مناخ شعري ، فمن أوصافه الموروثة وصف الرجل بالثور والجمل إلا أن فن الدوشنة يحدد الحيوان الأليف بمكان مشهور بقوة الأثوار والجمال كما في النص السابق :

ياثور من السواد ، ياجمل من مراد .. ولابد أن لهذين المكانين شهرة بالثيران الجيدة والجمال القوية ، وهذا جزء من الثقافة الشعبية التي وعاها الدواشين لكي يحسنوا الخطاب ويسروا المخاطب والمخاطبة ، لأن كل فن يصدر عن ثقافة قبل تشكيله ثم يتشكل كصورة دالة على ثقافة مبدعه ، لهذا كانت الفنون الشعبية أبهى الرموز إلى الثقافة الفطرية التي توارثها الشعب وشكلتها فصائله وافراده فنوناً قولية من عصير تلك الثقافة ومن الهام ذلك المناخ ، ففن الدوشنة نبت ثقافة الدواشين واحدى صور ثقافة الشعب .

● ● ●

تماسي رمضان :

يدل تعاقب الأوقات على التحول الدائم ، ويبدو التحول أقوى وأنفع إذا اشترك العنصر الزماني والإنساني في صُنعه ، إضافة إلى عنصر الأرض ، فتعاون هذه الثلاثة العناصر يفجر أسرار التحول الحضاري والإنساني ، فمجرد إنشقاق الفجر عن الليل يشكل علامة تحول ، ومجرد امتداد الليل وانسلاخه عن النهار يكّون علامات تحول أيضاً ، أما بزوغ شهر من شهر فهو أكثر تحولاً لا يساويه إلا إتيان عام جديد من عام مولّي .

فهذا التعاقب في المجرى الزمني كتدفق الأنهار تتجدد ولا تحس تجددها وتفجر كوامن الخضرة ولا تعي أنها تُسقِط أوراقاً صُفراً وتستولد أوراقاً خضراً ترحل إلى الإزهار والإيناع ، كذلك التيار الزمني فإنه يبتدع التغيرات دون أن يعي الإنسان هذه التغيرات ما لم يكن شريك الزمان في تدفقها وفي تجددها .

ولعل شهر رمضان من شهور التحول رغم الظواهر التقليدية التي تتكرر بتكرر طلوع هلال هذا الشهر ، لأن لهذا الشهر تقاليد معينة في كل بلد في مآكله ومشاربه وفي طبيعة أسماره ، إلا أن هذه التقاليد تتجدد بحلول رمضان فكأنها غير تقاليد العام الماضي مع أنها هي نفسها ذلك لأن هذا القديم يتبرج في كل عام شهراً واحداً ثم ينطوي إلى أن يعود شهر رمضان الذي ولّى أو الذي أتى ، وبهذا لا يبدو التقليد مملولاً لأنه يتعمَّر شهرا في كل عام فيجيء رمضان بعوائد أكلاته وسهراته وكأنها حدثت في هذا الشهر ولم تعد من شهر العام الماضي ، وهذا بسبب ما تخلع المناسبة من جِدَّةٍ على القديم التقليدي .

تبدو مائدة رمضان شهية وكأنها تحضرت في هذا العام مع أنها كانت مائدة رمضان الماضي ، فلأن هذه العوائد تطل مع هلال كل رمضان ينساها الناس بقية الشهور حتى يهل رمضان فتتجدد معه .

وإذا كان لرمضان طعم خاص فإن قيمته في مدائن اليمن لا تخلو من فرادة ، وبالأخص في الستة عقود الأولى من القرن العشرين ، فإلى قبل الثورة كانت الأسمار

والتجولات في الشوارع والأسواق غير واردة لأن الناس في اليمن يغلقون على أنفسهم البيوت من الساعة التاسعة مساءً ولا يتحرك فردٌ أو أفرادٌ في الليل إلا لأسباب طارئة كأعراس ، كمآتم ، كحدوث ولادة ، كإسعاف مريض . أما في سائر الليالي فإن الأسواق تُغلق أبوابها من الثامنة إلى التاسعة ونادرا ما يبقى دكان مفتوحاً من التاسعة إلى العاشرة فقد كان إغلاق الأسواق والإيواء إلى البيوت من الاعتياديات ، إذ كانت الساعة التاسعة علامة حظر التجول تُنبّه إليه دقّات طبول المقام بصنعآء وقرع طبول المديريات في سائر مدائن المحافظات ، وكان لهذا الدق إيقاع خاص سريع وإسم خاص هو (التمسية) ، وكان الناس يقبلون هذا النظام لعدم الأماكن التي يسهرون فيها أو الأغراض التي تستدعي تحركهم في الليل . لهذا كانت شهور رمضان في العهد البائد من فرص التحرر إذ يستطيع الناس أن ينتقلوا من مسمر إلى مسمر ومن مسجد إلى مسجد ، ومن سوق إلى آخر ، لأن رمضان سمح بالحرية الليلية حيث كانت الأسواق تظل مفتوحة من العشاء إلى الفجر ، كذلك المساجد ، وكان أغلب الناس لا يعرفون النوم ساعة من ساعات ليالي رمضان لأنه الشهر الوحيد الذي يأذن بالتجولات تحت الليل في أتم حرية ولأن نشاط الناس في الليل أوفر من النهار الذي يقضون معظمه في النوم .

من هنا تأكدت فرادة رمضان في المدائن اليمنية ، وبالأخص « صنعاء » ، أما موائد المآكل والمشارب فإنها متشابهة في كل الديار العربية . قد تختلف الأشكال والأسماء من بلد إلى آخر ولا تختلف أكثر المواد ، فعادة المآكل متشابهة أو متقاربة ، وعادة السهرات متماثلة ، وإنما تلوح فرادة رمضان في المدائن اليمنية بالأسمار القاتية وبالتجول الليلي الممنوع في سائر ليالي الشهور ، لهذا تميَّز رمضان في مدائن اليمن بأنه تحرر الليل وصوم النهار لأن أناس المدينة أو أغلبهم يقضون الليل في مضغ القات أو في تلاوة القرآن الكريم في المساجد أو في التهجد أو في المتاجر أو في التحرك في الأسواق أو في الجلوس في المقاهي على قلتها . وكان هذا السهر على حساب أعمال الأيام فقد كان الدوام الرسمي في العهد البائد يبدأ في نهاية الثانية عشرة ظهراً وينتهي في

الثانية ظهرا ، وكان على أصحاب الأعمال الإدارية المتصلة بإنجاز الأعمال المالية أن تزاول أعمالها في أول ساعات الليل أو كل ساعات الليل إذا استدعت الحاجة .

هذا لون من ألوان فرادة رمضان في المدائن اليمنية .

أما الأرياف فكانت لا تعرف الأسمار إلا مقدار ساعة أو ساعتين إذ كان الريفيون والريفيات ينامون ليالي رمضان كسائر الليالي ويقوم بتنبيههم عند السحور منبهون متطوعون أو محترفون يسمون « مسبّحين » وهم يشبهون « المسحراتي » والفرق أن المسبِّحين لا يقرعون طبولا كالمسحراتي ، فقد كان الريف اليمني ينام ليالي رمضان لأن القات لم يكن اعتياداً عاماً في القرى إلا منذ خمس وعشرين سنة أي من ضحوة الستينات إلى كتابة هذا في آخر ثمانينات القرن العشرين ، وذلك لأن دخول الأرياف كانت لا تمكنهم من شراء القات ، كما أن أعمالهم في الحقول لا تسمح لهم بساعات من الارتخاء والخدر فكان لا يتعاطى القات إلا أقل البيوت وليس بصورة دائمة كما هو اليوم .

أما من ضحوة الستينات إلى كتابة هذا فقد تقاربت عوائد المدينة والقرية ، نتيجة الرخاء النسبي الذي تسبب فيه دخول الحرب بين الملكية والجمهورية ودخول الاغتراب وبالأخص إلى مناطق الثروات النفطية ، إلى جانب ارتفاع أسعار السلع الريفية بأنواعها ، فاتّسعت زراعة القات بفعل اتّساع استهلاكه فزرعته المناطق التي لا تعهد زراعته من قبل ، ولم يؤد اتّساع زراعته إلى رخصه إلا في مواسم السَّخيّة بالأمطار التي يعشب تحتها كل مكان حتى السطوح الترابية على بيوت .

ولعل أظهر مميزات رمضان المدائن هي تلك « التماسي » التي كان يؤديها أفواج الأطفال أحلى أداء فقد كان شعر التمسيات من النوع الذي يتردد كل عام ويتجدد بحلول رمضان فيحلو في الشفاه والأسماع وكأنه استجد مع حلول الشهر ، لأن شعر التماسي وأداؤه كان مختلفا عن الأهازيج العملية التي تؤدى كل يوم وعن الأهازيج الموسمية التى تؤدى في مواسم الحصاد والبذر ، لأن ذلك الأداء كان نشيد طفولة إذ لا يؤديه إلا زمرٌ من الأطفال . وكان الأطفال يتهيأون لشهر رمضان من أواخر شعبان وينتظرون بهجة التماسي التي يكسبون بها مقادير ضئيلة من القروش .

كان الأطفال يتجمعون مدة الأسبوع الأول من رمضان حول بيوتهم يرددون التماسي الخاصة بالأدعية لآبائهم وبيوتهم كهذا النشيد :

« يا رمضان يابو الحماحم
إِدّي لبي قرعة دراهم
يا رمضان يابو المدافع
إِدّي لنا مخزن بضائع » .

ويستمر هذا النشيد نصاً وأداءً حول بيوت الأطفال ، وعندما ينتهي الأسبوع الأول من رمضان ينطلق الأطفال إلى البيوت القائمة في الأحياء المجاورة وذلك بعد أن تبدأ تضيء الليالي وتصير حركة الأطفال ممكنة في المدينة المعتمة .

هناك يجوب الأطفال الحارات القريبة من بيوتهم ويؤدون أغاني التَّمسية في كل باب ويبدأ أول الأداء هكذا :

« يامسا واسعد الله المسا
يامسا جدد الله الكسا »

وعندما يلاصقون باب البيت يشعرون أهل البيت المقصود بانتظارهم قطعة النقود التي يرميها عميد العائلة أو أحد أفرادها وعند انتظار هذه القطعة النقدية يردد الأطفال :

« يامسا جيت امشّي عندكم
يامسا والجمالة هي لكم »

وإذا استبطأوا العطاء رددوا بعد كل نشيد صياحا مختلفاً مستعجلين العطاء « إحرق واندق ، إحرق واندق » فإذا لم يحدث العطاء أنشدوا هذه الفقرتين « لصي ووصي ، لصي ووصي » . والعبارة الأولى تشير إلى كيفية عطاء النقود فيطلبون من صاحب البيت أن يضع الفلوس في خرقة ويُحرق طرفها بالكبريت لكي يروا موقعها في الأرض الترابية وهذا معنى « إحرق واندق » . أى احرق الخرقة التي تحتوي النقود وارميها إلى الشارع ، أما عبارة « لصي ووصي » فإنها لمز بالبخل ،

أي إحرق الخرقة التي تحتوي النقود واكتب وصية الموت قهراً على المال الضائع ، بيد أن الأطفال لا يرددون هذا الإلحاح إلا في أبواب الأغنياء والذين يظنون أن عندهم نقود من أي مصدر وعندما يتحرك الأطفال من البيت الأول إلى الثاني يرددون نفس المدخل :

« يامسا واسعد الله المسا

يامسا جدد الله الكسا

وتحت نافذة البيت يضيفون البيت الثاني :

« يامسا جيت امسي عندكم

يامسا والجماله هي لكم »

إشعاراً بالقصد والتجمل بالمعروف ، ولا يؤدى الشطران الأخيران إلا عند باب البيت أو الدار كإشعار بقصد المنزل وتنبيه أهله إلى الأطفال « الممسّين » أي الذين يزورون مساءً وينشدون التمسيات أي الأغاني الخاصة بالأطفال في ليالي رمضان هذا هو الضرب الأول من أداء التماسي بعد الأداء التمريني الذي يسبق التجوال .

أما الضرب الثاني من فن التماسي ، فله إيقاع آخر يؤدى أداءً متسارع النغمات كهذا النشيد :

« حسين لك يـــاحسين

يانـــادش القـــعشتين

والقـــعشتين رو يـــه

أروى مـــن الساقيــه

والساقيـــة جلجـــلان

أطرافهـــا زعفـــران »

وهذا لا يؤدى في أبواب البيوت وإنما في حركة الانتقال من شارع إلى شارع أو في لحظات الانطلاق من مكان التجمع وهذا النشيد الذي يَنعى « حسين » غير مفهوم السبب ولعله يشير إلى قصة بطلها رجل اسمه « حسين » . إما مات في عز

الشباب وترك موته أثراً وإما قُتل في حادثة ذات صدى ، المهم أن هذه الأبيات لا تخلو من الإشارة إلى قصة منسية أو الإنطواء على حادثة . مثل هذا النشيد نشيد آخر من نفس ترديده :

« ياخارج « الصافيه »
سلم على « كاذيه »
والكعكة الدافيه
مسّاك بالعافيه »

فمن هي « كاذية » إنها اسم نسائيّ والذي هو ذاهب إلى الصافية هو أحد الرجال ، ولا بد أن هذه الأبيات تشير إلى قصة منسية أو إلى حادثة وقعت ذات يوم في منطقة « الصافية » التي كانت أحد قيعان صنعاء الزراعية وتناسجت عنها حكايات غرامية مأساوية وذلك أن تماسي رمضان من نتاج شهور غير رمضانية وإنما تؤدي إنشاداً في رمضان ، مثل حكاية عافية الموصوفة بالحسن بدليل وصفها بالكعكة الدافية :

« سلّم على كاذيه
والكعكة الدافيه

ومن هذه الناحية هذا النشيد :

« مسكينة البنت جعدة ، لا ربح خالها
لا زوجوها ولا خلو لها حالها
هم زوجوها بتركي قطقط أحقاها » .

فهذه الأبيات تومي إلى يتيمة معينة تزوجت بإرغام خالها غير من تريد وهو أحد الأتراك وعانت مرارة إثارة الشجون أو تكونت عنها أقاصيص مشجية ، وقد تنطوي هذه الأبيات على رمز للإحتلال التركي الذي جثم على اليمن فترتين : **الأولى** في القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر ، **والثانية** من سبعينات القرن التاسع عشر إلى ١٩١٨ م . ولعل البنت « جعدة » هي اليمن لأن هذه التسمية نسائية ريفية تنطبق على أكثر من واحدة . ومن هذا الطراز ذي اللمح السياسي الأحدائي هذا الصوت :

قل للملك ينزل والا طلعناله
باربع مية عسكر وألف خيّاله

فهذا النص من حصاد عهود قديمة تعاصر فيها أئمة وملوك وسلاطين : كالملوك اليعفريين والزياديين الذين عاصروا الإمامين الهادي والناصر في القرن التاسع للميلاد ، وربما كان من حصاد العصر الرسولي في الثالث والرابع عشر الذي كان ملوكه على صراع مع أكثر من إمام في هضبة صنعآء ، أما الذين أُطلق عليهم لقب (سلاطين) فهم الأيوبيون الثلاثة في اليمن في القرن الثاني عشر وبنو طاهر الذين تلو الرسوليين وكانوا على علاقة مع سلاطين المماليك بمصر في القرن الخامس عشر ، فهذا النص يشير إلى (ملك) وهو غير (الإمام) فهل ينتمي هذا النص إلى العصر الرسولي ؟ ربما ، لأنه لم يقم بعد الرسوليين ملوك من القرن التاسع عشر إلى قيام النظام الجمهوري ١٩٦٢ غير أن هذا النص كان تمسية رمضانية لا يعي الأطفال الذين ينشدونها ولا الكبار الذين يستمعونها مغزاها التأريخي مع أنه يشير إلى ثورة على ملك .

أما النوع الرابع من التماسي فلا يحمل إشارة إلى حدث وإنما يؤدي ملئاً للصمت ومادة للتناشد كهذا النشيد الذي يعبربالسخرية عن البيوت التي لا تعطي وهي قادرة أو التي تعطي غير المطلوب وهو هكذا :

يامسا جيت امشّي من « خبان »
يـــامسا راجموني بالكبـــان .

وهذا إشادة بالعطاء ولكن غير المطلوب إذ جعلوا من الكبان وهو نوع من الخبز الشهي بدلاً عن النقود . أما عندما تمنع البيوت القادرة نفحة صغيرة من الأطفال فإنهم يشنعون على الذي لا يعطي هكذا :

يامساء جيت امشّي من « ذمار »
يـامسا لاحقونـــا بالحجــــار
يامسا جيت امشّي من « رداع »

يـــامسا راجمونـــا بالقـــراع

أما عندما يصلون إلى باب أي تاجر فينشدون هكذا بأداء مختلف :

جينا نمسّي عليك ياتاجر « البونّيه »

هيـــا ارجموا باولـــه

والا ارجموا بالميـــــه

ومن الملحوظ هنا ذكر المدائن التي جاء منها الأطفال اشعاراً بالمسافة أو حساً بواحدية المناطق . إذ لم يأت الأطفال من رداع أو من ذمار أو من خبان لأنها مناطق نائية ، أما البونية فهي أحد أحياء صنعاء الجديدة يوم ذاك ، وهي تبعد عن صنعاء القديمة نحو نصف ميل ، على أن أناشيد التماسي تشيع البهجة في الأحياء فتطل النساء والبنات من النوافذ والسطوح للطرب والتسلية فيردد الأطفال الأناشيد التي ترضي البنات والأمهات كهذه التمسية :

« يـــامسا جـيت امسّي عنـــدكم

يـــامسا زوجونـــا بنتكـــم »

أو هذا النشيد :

« يانجم مبسّي عليهن ، في الطياق حبّهن

غدوة زفاف البنات الحاليات كلهن »

ويختمون هذا النشيد والذي قبله بنداء إمرأة معروفة تُزين العروس وتزغرد لها :

« يا امه زكيه تحني واحجري للبنات

وغاوثينا زبيب روضي وسكر نبات »

فيثير هذا فرح الأمهات وآمال الشابات وقد يؤدى هذا النشيد عند مرور الأطفال إلى الشوارع بدون أن يقفوا على أبواب بيت أو حين يطول انتظارهم على باب دار عالية لأن هذا يستدعي طول الوقوف والإنشاد حتى تسمع الدار العالية فيضطر الأطفال إلى إعادة ما أنشدوا إلى أن تمنحهم الدار أو تمنعهم ، غير أن هناك سؤال يفرض نفسه : من لقن الأطفال هذه الأناشيد ؟ لا شك أنها في أصلها من صنع

آباء وأمهات أو من صنع بعض الرجال الذين يتفرغون في الأحياء ثم تصبح هذه التماسي محفوظة ولا تستجد إلا بعض التماسي بمناسبات معينة كأن يحدث عرس في دار أو في بيت فإن هذه المناسبة تفرض كلمة حلوة للعروس والعريس :

« يامسا ياحريوة ياقمـــر

يامسا ياهلال ابيض ظهر »

فيشمل هذا النشيد العروسين ويؤدى لكل عروس في كل شهور رمضان إلى أن يتدخل أحد الكبار فيضيف إليه اسم العروس واسم العريس :

« يامسا جيت أمشي ياعلي

يامسا يامهلّى يـاهلي »

والمهلاّ والهلي هو وصف العريس أو العروس بالجمال والرفاة بدون ذكر اسمها العائلي احتشاماً أو إشعاراً بالتقدير ، وهذا دليل على تجدد أبيات التماسي من رمضان إلى آخر ، ولكن كل جديد يأتي على غرار القديم نظماً وأداءً ، إنما من الذي نظم هذه الأبيات ؟ إنهم الآباء والأمهات أو العمّات والجَدّات ، وربما يندسّ بعض الشباب بين الأطفال فيلقنهم بدون أن يظهر معهم على الأبواب ، كالذي ينشد الأطفال في أبواب البيوت ينشدونه في أبواب الدكاكين في العشرة أيام الأخيرة من رمضان ، وهذه التماسي دائمة الترداد في كل رمضان في صنعاء وذماروويريم ، أما الحديدة وتعز فلم تنشر فيها هذه العادة إلا عند الذين يسكنونها من صنعاء وأشباهها بشرط أن يشكلّوا تجمعاً في حي واحد .

إذاً فهذه الأناشيد المسماه بالتماسي من إنتاج الشعب في عدة فترات ومن تغني أطفاله حيث لم يعرف لها قائل ولا منشد واحد ، وإنما هي صنع جماعي وإنشاد جماعي ، ولكنه خاص بليالي رمضان من بداية الأسبوع الثاني منه إا ليلة العيد..وهذه الأناشيد على تكرارها ووراثيتها تشيع البهجة وتخلع على ليالي رمضان طرافة وخصوصية على سائر ليالي الشهور .

مكونـات العوائـد الشعبيـة

كما أن كل شيء يتكون من مادة سابقة له ، فإن أسباب التكوين تكمن في المادة التي هي مصدر التكوين وفي المتكوِّن عنها ، وبين التكوين والمكون علاقة تواصل وتمازج ، فالنبت يتكون من أرحام التربة كآت منها ومختلف عنها لكونه منها يحمل صورته من سرها مخفيا ماهيتها ويساعد على إتيان المختلف من المختلف عنه قدر من الأسباب كالمناخات المحيطة بالتربة والنبت كالمياه التي تنهمر من السماء أو تنبع من الأرض فهذه الكائنات المكونة من ماء وتربة ونبات لا تبدو بينها علاقة انسجام فكان تنافرها سبب انسجامها بفضل مسببات كامنة في طبيعة كل كائن ، فمن طبيعة التربة أن تنبت ومن طبيعة النبات أن يتجذر في تربة ومن قانون الماء أن يروي ومن مزاج النبت والتراب أن يتطلب الري وأن يتقبلاه كضرورة تشبه ضرورة السمك إلى الماء المالح أو ضرورة النجوم إلى مدارات ، فتبدى تكوين هذا من ذاك كعادة من عوائد الكائنات ، قال أبو هذيل العلاّف « إن من عادة الأرض أن تنبت لما أودع الله فيها من سر الإنبات ، ومن عادة السماء أن تمطر بما كون الله فيها من قدرة على تأليف السحاب وتلاقحها بالرياح » .

ومن هذه العوائد التي تضمرها الأرض والتي تكنها السماء نشأت للإنسان عوائده التي كونتها أسباب بحُكمه أحد نبات الأرض تظلله سماء ويثبت تحته بساط من الأرض ، وإذا جارينا أصول العوائد فسوف نجد لها أسباباً كأسباب الإنبات والري ولعل أقرب مثال إلى هذا هي التسمية الصنمية (للصنم يغوث) فلماذا سمي بهذا الاسم..إنه مشتق من الغوث أي النجدة عند الشدائد وهذا الاسم مشتق من اسم المطر الذي تسمى (بالغيث) لأنه يُغيث وقت شدة الاحتياج إليه ، فلأن يغوث كان المفزع وقت الشدة إستدعى هذه التسمية..فكان عند الجاهلية الأولى مغيثاً عند كل شدة حتى أن المحاربين كانوا يحملون يغوثاً كاللواء في إغاراتهم الحربية ، بل كانوا يظنون أن يغوث هو الذي يحملهم أو يقتاد صفوفهم كما يقول هذا النص :

وسار بنا يغوث إلى مرادٍ ... فصبحناهمُ قبل الصبـاحِ

فيغوث عندهم كان سبب النصر لأنه كان المسيرّ مع أنه قطعة من الصخر لا تملك ضراً ولا نفعاً..ولكن ذلك الاعتياد التأليهي جعل من الاعتياد اعتقاداً وهذا يشبه تعدد الآلهة عند اليونان القدماء بما فيها إلّه الحرب وذلك لتعدد الحاجات والمهمات..وبهذا تحول يغوث إلى إلّه غوث في الجاهلية الأولى ولم يمتد هذا كاعتياد إلى الجاهلية الثانية..فلم ينوه أي نص شعري بغوث صنمي ، بل لم يرمز أي شعر بأي صنم على كثرة تعبدها في الجاهلية الثانية ، وربما كان سبب انقطاع تلك العادة تكون الحس الديني الذي جاء مع المبشرين بالمسيحية والموسوية بعد ضعف الإبراهيمية في جزيرة العرب حتى أصبحت عبادة الأصنام مجرد إعتياد لا ينتسب إلى اعتقاد راسخ..يقول ابن الكلبي في كتابه (الأصنام) « كان يغوث ميمون النقيبة عند الحرب كما كان سواع مزار الحوامل من النساء ، أما هبل فإليه ترجع أمور الأصنام وكان يدهن كل يوم بالزبدة وماء البلّح » .

وهذا الاعتياد الذي جاء من الاعتقاد البدائي أصبح خاوٍ من الدلالة الروحية في آخر القرن السادس الميلادي وربما كانت تلك العبادات اعتياداً كونته المخاوف من جبروت الكون وعظمة المجهول لأن خلف كل عادة مكونات نفسية وبيئية كما لاحظنا في عادة الاستنصار بيغوث والإستغاثة بسواع ودهن هبل..فهذه الآلهة المخلوقة بأيدي عابديها من صنع عادات تخلخلت بنشوء إعتقادات دينية (كالإبراهيمية ثم الموسوية والمسيحية ، ثم المحمدية أخيراً) .

وقد نشأت لها هالات وطقوس من العادات على حد تأريخ ابن الكلبي (الأصنام) المملؤ بالأساطير عن الآلهة ومكونات عادات عبادتها كما أشار القرآن إلى تسفيه الإقتداء بالآباء في العبودية ، ويبدو أن سادة قريش لم يقاتلوا النبوة المحمدية من أجل تلك الأحجار المؤلهة التي يعلمون خواءها وشيخوخة عادة عبادتها ، وإنما قاتلوا الدين الجديد لامتداد سيطرتهم على أحوال التجارة والاحتكار وسيادة العادة الوثنية كغطاء إعتيادي لحماية النفوذ .

أما أغلب العادات مهما كانت مكوناتها النفسية أو الطقوسية فإنها نزوع بشري ،

ولم يبرر دراستها اليوم إلا إستخلاص التجارب الشعبية وقياس العادات السالفة بالعادات القائمة وإن كانت العوائد القائمة متطورة من عادات الأسلاف وإن اختلفت أشكالها ومسمياتها ، يمكن أن تلي عادة الحرب (بالصنم..يغوث) عادة التطير من (الغراب) على أن هذا التطير من الغراب لم يشغل المؤرخين عن سببه..بل لم يكن من موضوعات التاريخ على وفرة الأشعار عنه فما أكثر ما أرخت الأشعار عوائد وأمكنة لم ينوه إليها التاريخ حتى أن الدكتور حسن نصار لم يطمئن في كتابه (أسماء الآلات الموسيقية في ألف ليلة وليلة) إلى أن (جلّق) من أسامي دمشق لأن هذا الاسم ورد في الأشعار ولم يرد في التاريخ..وهذه لفتة هامة إلى التفريق بين الشعر والتاريخ على كثرة استشهاد المؤرخين القدماء بالأشعار حتى أنهم اعتبروا صحة كل خبر تاريخي تنتسب إلى كثرة الأشعار حوله فعززوا الأخبار بالأشعار كتأريخ للتاريخ أو كبراهين على تاريخية الأحداث ، وإذا لاحظنا اسم « جلّق » فسوف نجد كثرة وروده في أشعار حسان وعلقمة الفحل كقول حسان :

لله در عصابــة نـــادمتهم	يوماً بجلق في الزمان الأولِ
يسقون مَن ورد البريص عليهمُ	بردى يصفَّق بالرحيق السلسلِ

إن قصيدة حسان في مدح الغساسنة ولا يمكن أن يذكرَ مدينتهم (جلّق) وهم يجهلون اسمها ، لأن الشاعر القديم كان يعتمد على الأسامي المعروفة وعلى المناقب التي تواضع الناس على التباهي بها ، فالاسم التارخي اسم شعري ، لأن الشعر كان يعتمد على الواقع الحرفي ولا يمكن أن يختلق الشاعر إسم عاصمة مدح سادتها ، فالتاريخ والشعر هنا كلاهما تاريخ كل بطريقته ، ساق إلى هذا تناسي التاريخ أسباب عادة التطير من الغراب..فمن أين تكونت هذه العادة ؟ ربما تكونت من خوف غوائل الليل الذي كان يسري العربي تحت سقفه فتطير بكل لون أسود لمشابهته لليل المخيف ، ألم يقل النابغة في خوفه من النعمان :

فإنك كالليل الذي هو مدركي	وإن خلت أن المنتأى عنك واسعُ

فلماذا شَبه النابغة النعمان بالليل ؟ لأنه كان خائفاً منه ولو كان المراد امتداد نفوذ

النعمان كامتداد الليل فإن للنهار نفس الامتداد على الكائنات إلى جانب ما يمد من الضوء والدفء وقوة الحركة .

على هذا المفهوم يمكن أن نرى عادة التطير من الغراب تكونت من خوف غوائل الليل لأن الشبيه يذكر بشبيهه ، وربما كان التشاؤم من الغراب راجعاً إلى لونه بدليل أن بعض الأشعار المتشائمة منه وقفت عند لونه الكثيف السواد .. كما في قصيدة (المتجردة) للنابغة :

من آل مية رائحٌ أو مغتدي	عجلان ذا زادٍ وغير مزوَّدِ
زعم البوارح أن فرقتنا غداً	وبذاك خبرنا الغداف الأسودِ

فالغداف هنا هو السواد الكثيف وهذه صفة الغراب في سياق الأبيات..فقد اختلفت الروايات ، بعضها روت الغداف الأسود وبعضها الغراب الأسود وبعضها تنعاب الغراب الأسود من أجل كسر الدال لاستقامة الإعراب الذي أخطأه النابغة والمعنى واحد هو التطير من الغراب إلا أن رواية الغداف تفرق بين غراب أسود وغراب أبيض..ورواية الغداف تحدد السواد من الغربان ، والبيض من الغراب نادرات الوجود..كما يقول المثل القديم (أندر من الغراب الأبيض) .

وقد كانت تسمى الغربان البيض بالعصم لندرتها أو ندرة الأماكن التي توجد فيها غير أن الشعر العربي لم يفصح عن التطير إلا بالغراب الأسود كما في قول النابغة السابق وكما في قول كُثيِّر عزّة :

عشية مالي حيلة غير أنني	بلقط الحصى والخط في الترب مولعُ
أخط وأمحو الخط ثم أعيدهُ	بكفّيَّ والغربان في الدار وُقّعُ

فعبارة الغربان في آخر البيت الثاني جمع غراب وهذا دليل الكثرة والرمز إلى وحشة إقفار المكان من أهله..ومن الملحوظ أن التشاؤم بادٍ بتجمع الغربان على الدار..فقد أصبح الغراب هنا رمز الوحشة والفراق ، والرمز إلى الغراب بأنه بشير سوءٍ آت من لونه وسوء وقع نعيقه وارتمائه على جيف الميتات من البشر والحيوان حتى أصبح رمز البين لأن نعيقه كان إخباراً بالفراق عند النابغة وكان رمز وحشة عند«كُثيِّر»شاعر الكيسانية في القرن السابع

للميلاد ..ثم تطور هذا المفهوم على توالي الأجيال فجعله المتنبي رمز تفرق المال من يد الممدوح كما في مديحته للمغيث بن علي العجلي :

مال كأن غراب البين يصحبهُ ... فكلما قيل هذا مجتدٍ نعبا

ثم تحول هذا المفهوم إلى الحطة كما قال أحدهم :

إذا نطق الغراب وقال خيرٌ ... فأين الخير من وجه الغرابِ
ومن يكن الغراب له دليلاً ... يمر به على جيفِ الكلابِ

فهذا التطور في مفهوم التطير لم يقف عند التطير بالغراب كسبب للفرقة وإنما امتد إلى مفهوم أوسع كالأوظار والدناءات..على أن هذا التطير تعمم على سائر الشائهات..فكان الحسن بن وهب الكاتب المشهور في العصر العباسي يتطير من أصحاب العاهات قياساً على التطير من الغراب يقول الوزير أبو عبد الله « ما أشوقني إلى صحبة أبي سليمان المنطقي لولا تطيري من عوره وبَرَصه فما أجودَ قول المبدئ فيه » :

أبو سليمان عالم فطنٌ ... ما هو في علمه بمنتقَصِ
لكن تطيرت عند رؤيتهِ ... من عَوَر موحش ومن برصِ

فالتطير من العاهات ناشيء من عادة التطير من الغراب حتى قيل أن الغراب أعور..وقيل أن سبب وصفه بالأعور هو حدة بصره..وهذا من الوصف العكسي كما سموا اللديغ سليماً والأعمى بصيراً وهذه الصفات المعكوسة من عادة التأدب أمام أصحاب العاهات..لما لهم من تعويضات واضحات التمييز ، أما العورَ فقد ظل مثار تشاؤم لأن ذلك من صفات الغراب الذي هو رمز الفرقة ، ذلك لأن كل عادة تنسي أسبابها وتتطور من ذاتها وربما نشأت عن قصة منسية أو عن حادثة مطمورة لأن الناس لا يتساءلون عن الأسباب بعد تطور الظاهرة وبعد استقلالها عن مسبباتها .

وما من شك في أن عادة التطير من الغراب تؤوب إلى عهود سُرى الليل ومكابدة أهواله .

إذ كانت الوحوش تحتمي به واللصوص تكمن تحت جنحه .. وقد أبدعت هذه

العادة نماذج شعرية أرخت التاريخ..كما انطوت على تاريخ تلك العادة ، كذلك عادة منع زواج المرأة بالشاعر الذي شبب بها قبل الزواج ، فإنها نشأت خوفاً من سوء القالة بين القبائل الأولى وعلى ما فيها من قسوة على المحبين فإنها أبدعت أجود بوح وجداني..فلو تزوج كثير بعزة ولو تزوج قيس بليلى ولو تزوج جميل ببثينة لافتقد الأدب تلك الأنفاس الوجدانية التي أرّجت التاريخ الفني والعاطفي..فهل سبب تلك العادة القامعة للوجدان ناشئة عن تقاليد قبلية عامة ؟

ربما كانت قبيلة[عُذره] أشد القبائل تمسكاً بتلك العادة القامعة الحرمانية حتى نشأت من تلك العادة عادة أخرى..

فقد سمحت كل القبائل بزيارة العاشق معشوقته حتى لو كانت في عصمة زوج ، قال الرواه كان أهلي بثينة يترقبونها عند زيارة جميل اياها..ويتلاومون فيما بينهم على رقابتها ، وهي مصونة عن كل فاحشة..

فقد أثبت الترقب براءة تلك الزيارات..فكانت اعتيادية معاكسة لعادة منع التزاوج ، فقد كان كثير يزور عزه ، وكان جميل يزور بثينه وكان يصادف أن يلتقيا فيسأل أحدهما الآخر من أين فيرد من دار الحبيبة ويسأل الآخر إلى أين فيجيب إلى دار الحبيبة حتى تعالى التنديد برقابة تلك الزيارة كما قال ابن الدمينة :

أحقاً عباد الله أن لست وارداً ... ولا صادراً إلا علي رقيبُ
ولا زائراً حياً ولو في جماعةٍ ... من الناس إلا قيل أنت مريبُ
وهل ريبة في أن تحن نجيبةٌ ... إلى إلفها أو أن يحن نجيبُ

وهذا دليل على إلف الزيارة واعتيادها باعتبارها عادة تعاكس عادة منع الزواج ، من العادتين تكونت عادة أخرى تأديبية إذ قضت عادة الظرافة منع زيارة الحبيب في سن المشيب..كما يعبر هذا المثل « أزرت حبيب وقد علاك المشيب »..وإلى هذا أشار عدي بن زيد الرقاعي :

لولا الحياء وأن رأسي قد عتى ... فيه المشيب لزرت أم القاسمِ
وكأنها بين النساء أعارها ... عينيه أحوزُ من جآذرِ جاسمِ

نعسان أقصده الكرى فترنقت   في عينه سِنة وليس بنائمِ

فالمانع هنا من زيارة الحبيبة هو حياء المشيب لأن هذا يسمى تصابيا وهو مقيت بعد ذهاب الصبا وهذه عادة مستجدة من عادة زيارة الشباب التي كانت تعويضاً عن الزواج الممنوع كعادة غير معروفة الأسباب..وغير عامة بعد العصر الأموي ، فهل استقبح الشعراء زيارات حبيباتهم في سن الوقار ؟ من أين جاءت هذه العادة ؟

إن مصدرها المرأة في مفهوم الرجل ألم يشر علقمة في الجاهلية إلى ميل المرأة إلى الشباب والمال كما يقول :

فإن تسألونـي بالنســاء فإننـي   خبير بأدواء النساء طبيبُ
يردن ثراء المال حيث وجدنهُ   وشرخ الشباب عندهن عجيبُ

فأسس علقمة هذا المفهوم النفسي كما أسس الشعر الجاهلي تقاليد الشعر والخطابة قروناً متعاقبة فنشأت عادة ترك زيارة الحبيبة تحت المشيب من تأثير هذا النص الجاهلي وما أحدث من شعور عند الرجل المسن نحو المرأة ، ربما عجز هذا الشعور عن الثبات أمام النقاش العلمي لأن المرأة تهتم بالرجولة وربما كانت في الكهل أقوى منها في الشباب وربما صدق شعور علقمة على المراهقات غير أن مفهوم علقمة تطور إلى قضية مسلمة كما أشار العرجي في القرن السابع للميلاد :

رأين الغواني الشيب لاح بعارضي   فأعرضن عني بالخدود النواضرِ
وكن إذا أبصرنني أو سمعن بي   سعين فرقّعن الكوى بالمحاجرِ

ربما كانت المعشوقات من الصبايا لأن الرجل أميل في مشيبه إلى صبا المرأة ، إذاً فهذه العادة ناشئة من المرأة أو الرأي فيها واستسلم لها الشعراء عن تجربة أو عن محاكاة تجارب كما يقول جرير :

تقول الغانيات علاك شيبٌ   وهل شيبي سيمنعني مراحي

وفي آخر يقول :

وتقول بوزع قد دببت على العصى   هلاّ هزأتِ بغيرنا يابــوزعُ

فأغلب الأقوال عن مشيب الرجال منسوبة إلى المرأة كمنطلق تحاوري فما أكثر

ما قوّل الشعراء المرأة ما لم تقل وما يزال تقويل المرأة من أشيع أساليب الحوار الشعري لاستخلاص الأفكار كما قال الشاعر المعاصر عبد المنعم قباني :

قالت لي الهيفا وقد علّقت ... في صدرها طيارة من نضار
أراك أعجبت بطيارتي ... فقلت لا والله بل بالمطار

لم تقل المرأة هذا بالضرورة وإنما قولها الشاعر لتكوين حوار بين اثنين أو بين قلب عاشق ووجه معشوق ، فمن الجائز أن عادة ترك زيارات الحبيبات تحت المشيب متكونة من رأي الرجال في المرأة الذى كون نواته علقمة حتى امتد في مجرى تطور الشعر كما عبر أبو تمام عن نفس الفكرة :

خير الرجال إلى النساء مواقعاً ... من كان أشبهه بهن خدودا

وربما كان هذا الشعر ضربا من شكوى المشيب وكأن تقويل المرأة نزوع إلى التفنن الحواري فعادة زيارة الحبيبة في الشباب وتجنب زيارتها في المشيب رد على عادة منع الزواج بين العشاق الأوائل وكانتا العادتين مكونة من حساسية العرض ومداراة الشعراء الذين كان يتوقى اغضابهم كل الناس، حتى أن ظرفاء الشعراء في كل عهد ابتدعوا لهم عوائد كانت عندهم نظاماً متبعاً ، من تلك العوائد عادة طرح الدرهم في ميزان الخمارة كمهر للعروس (أي الخمر) وكان أجود تعبير عن تلك العادة قول ابن حمديس الصقلي :

وراهبة أغلقت ديرها ... فكنا مع الليل زوارها
هدانا إليها شذى قهوةٍ ... تذيع لانفك أسرارها
طرحت بميزانها درهمي ... فاجرت من الدن دينارها
خطبنا بنات لها أربعاً ... ليفترع اللهو أبكارها

قال لسان الدين الخطيب في كتابه (الإحاطة) كان الظرفاء يردون الأديرة وقبل أن يشربوا يطرحون درهما في ميزان الساقية يسمونه جلوة العروس فتصب الساقية في كأس كل واحد قطرات لكي يعرف العينة وكانت هذه العادة من عوائد ظرفاء (صقلية) ثم انتقلت إلى الأندلس والمغرب ، إذاً فهذا النص يسجل عادة

خاصة بالذين كانوا يسمون الظرفاء الذين يخرجون عن العادات ويبتدعون لهم عوائد يكثرون من التغني بها ومن ترديدها حتى تشيع في الأدب بفضل نماذجها الإبداعية المعبرة عن تجربة إنسانية امتزجت فيها الذاتية بالموضوعية ، من تلك العوائد دفن الذي صرعه الكأس بين الورود والزهور والرياحين إكراماً له وإعظاماً لموته المؤقت وانتظاراً لصحوه لكي تصرعه سكرة ثانية كما أفصح عن هذا عدد من الشعراء الظرفاء أشهرهم ابن المعتز في رائيته الربيعية إذ يقول في صريع الكأس :

فدفناه في كثيب من الورد ونحنا عليه بالأوتارِ

فعلى مثله يناح ويُبكى لا على درهم ولا دينارِ

وكهذا قول الفضل بن الربيع :

ناديته وهو حيٌّ لا حراك به مكفن في ثيابٍ من رياحينِ

فهذه عادة الظرفاء في المغرب العربي وفي المشرق ولم تؤرخ هذه العوائد إلا نماذج شعرية فاقت بدائع الشعراء في المديح والرثاء والتهاني لأن هذا الضرب من الشعر تجربة الشاعر الشخصية والشعبية على حين كانت الموضوعات الموروثة مقيدة بالتقاليد ، لهذا تراءت هذه النماذج الشعرية البائحة عن العوائد مترعة بالتجربة والنضج التفكيري والرؤيوي فاستدعت عظمة قيمتها الفنية والتجريبية هذه الوقفة المتقصية وربما كان عند النثر الفني كالذي عند الشعر من تواريخ هذه العوائد والإشارة اللماحة إلى مكوناتها ، ذلك لأن العوائد التي كانت قائمة شكلت عوائد أخرى مختلفة الأشكال ولعل تقصي عوائد الشعوب والفنون التي أنطقتها أقوى عوامل الكشف عن نفسية الشعب وكيفية تفكيره وطرائق تعبيره عن الأفكار البعيدة عن الرسمية والخالصة الشعبية ، فعلى فصاحة هذه النصوص فإنها أقوى نكهة من الشعر الأزجالي والسيَر لأنها صدرت عن عوائد لم يلتفت إليها التاريخ الرسمي لأنها شعبية المنبت والنبت والروائح من أمثال عادة لباس البياض كحداد بالأندلس فقد كانت هذه العادة مستغربة لأن لبس السواد هو علامة الحزن أما البياض فلا صلة له بالأحزان عند المشارقة فبرر شاعر أندلسي عوائد قومه أجمل تبرير شعري :

لأن لبسوا البياض ثياب حزنٍ ... بأندلسٍ فذاك من الصوابِ
فها أنا قد لبست بياض رأسي ... لكثرة ما بكيت على شبابي

فعادة لبس البياض علامة عل الشيخوخة المفضية إلى الموت وهي أقرب إلى تبشير الميت السابق بلحاق أصدقائه به ليؤنسوا وحشته أو لكي يحيوا معه حياة مختلفة الشكل مغايرة للحياة الفانية . صحيح أن المؤرخين أشاروا إلى لبس البياض بالأندلس إلا أن الشعر هو الذي فصّل هذه العوائد وبرهن على صحتها ونبّه إلى سببيتها ففاق أدب الرحلات وفن التأريخ وتلك هي عوائد الشعر الذي يؤرخ العوائد الشعبية لأن أغلب الشعراء من ناشئة الشعوب ومن غمار ملايينها .

• • •

عوائــد إشعــال النــار

لأن الإنسان نباتي أصلاً اكتشف النار ، أو اكتشف النار لأنه نباتي وذلك لقوة التلازم بين النار والنبات فالنار تكمن في الأعواد ولا تتقد جيداً إلا بمجموعة أعواد ، لهذا قاد الحس النباتي إلى اكتشاف النار الكامنة في الأحجار والأشجار ، أما سبب الاكتشاف فيرجع إلى ضرورة البرد وإلى مدافعة الخوف لأن الإنسان لا يحمل جلوداً مصممة تقاوم تيارات الطبيعة كالحيوانات فاضطر إلى التدفئة بالنار في الكهوف الباردة..

وإلى درء الخوف لأن الإنسان لاحظ أن الشمس تخيف الحيوانات المفترسة فقل ما تفترس نهاراً وقلما نجا من افتراسها أي ضعيف في الليل فقادت هذه الظاهرة الإنسان إلى البحث عن النار وقاده البحث إلى العثور عليها في دخائل الأعواد والأحجار وذلك بعد أن رأى الحشائش تلتهب بحرارة الشمس القوية فقاس عليها أوراق الأشجار ، فالنار هي التي هدت الإنسان إليها بفعل الطبيعة ويقال أن الصينيين أول من احتفظ بالنار بعد اشتعال الغابات فكانوا يختزنون الجمر تحت الرماد حتى يحتاجوا إليها ، ولما امتلك الإنسان سرها امتلك زمام الكون ، وبرغم أن الإنسان هو الذي اكتشف هذا السر الناري فإن عنصر النار استعبده لما فيه من قوة ومن رموز إلى القوى المتعددة الخفية فعبدت القرون الأولى النار في عدة أشكال : في شكل النار المشتعلة بالمعابد وفي شكل قرص الشمس ، ومجرّات النجوم ، وفي شكل الأصنام والأوثان لكمون النار فيها ، وقد كان اليمنيون الأوائل من عبدة الكواكب كما يشير معبد القمر بمأرب . فلماذا عبد الإنسان الأول النار ؟ لأنها ذادت عنه البرد وصدّت عنه الوحوش فهي أعظم القوى ، ثم تحولت في يده آلة للطبخ وللإحراق فوجد فيها أعظم الرموز إلى القوى الغيبية لأنها تحرق وتطهر وتدفىء وتنضج وبتعدد مهماتها تبدت أعظم القوى وعكست في النفوس إكبارها وإعظامها حتى قيل أن الأصنام كانت تتخذ من الأحجار التي تجيد انعكاس النجوم وأشعة الشموس فكانت النار وأشباهها من الأضواء أكثر المعبودات سيطرة لأنها قوة في ذاتها ولأنها ترمز إلى قوى

غيبية ، فالبرق يرمز إلى ملكوت الخصب والنجم يرمز إلى عالم ضوئي يكمن وراءه ، والنهار يرمز إلى نهارات تدفق منها،لهذا رأت « المانوية » النور إله الخير ورأت الظلام إله الشر فدانت بالمثنوية وكان التعبد المجوسي للنار بسبب خيريتها ومقاومتها لألوهية الشر ، أما اليمنيون الأوائل فاعتبروا الكواكب قوة في ذاتها ورموزا إلى قوى غيبية بعضها خير كالأمطار والندى والنسائم وبعضها شر كالصواعق والكسوف والخسوف ، ونتيجة لتعبد النار جعلت منها الشعوب حاميا ومعوّذا من كل الآفات وتعددت عوائد إشعال النار ، فكان العرب يوقدون النار مدة عشر ليال بعد موت الميت لكي تهتدي روحه إلى حماها الأول . وكانوا يشعلون النار إيذانا بالحرب أو إعلاناً للنصر وكانت هذه عادة مشتركة بين الشعوب القديمة . على أن هناك عوائد أخرى خاصة بإعلام الناس أو بعشائر مميزة كانت تشعل نار القِرى وكان إشعالها برهانا على كرم البيت أو كرم العشيرة لأن رفع لهب تلك النار كان يهدي السارين إلى تلك البيوت المضيافة . وقد تسمت تلك النار بنار القِرى أي الضيافة وإكرام الضيف ومن الذين اشتهروا بإيقاد النار لهداية الضيوف في الجاهلية « حاتم الطائي » و « هرمة بن سنان » و « الحارث بن عوف » وقد اشتهرت نار « المحلّق » لامتداح الشاعر الأعشى اياه ولنشوء قصة عن استضافة الأعشى بمخيم « المحلّق » ، غير أن هذه لم تكن عادة شائعة وإنما اتصفت بها بيوت وكانت موضع الامتداح . وكانت نار القِرى تتقد في البيوت التي تقع في أطراف صحارٍ أو في مناكب هضبات وكان لليمنيين نصيب في إشعال النار ، إلا أنها لم تكن عادة متبعة ولكنها صارت رمزاً للكرم حتى ولو لم تتقد النار لأنها صارت رمزاً لكثرة الطبخ كما صار الطبخ كناية لكثرة الضيوف فمثّل العرب الكريم بأنه (كثير الرماد) كناية عن كثرة طبخهِ للضيفان..ولعل اهتداء الساري بالنار كان للاتجاه إليها تعبداً وخشية ورجاءً ، ونتيجة للتعبد القديم تزايدت عوائد إيقاد النار وتباينت أغراض الإيقاد فكما كان اليمنيون يوقدون النارَ في الجبال كدعوة لشن الغارة على الأعداء أو لصد غارات الأعداء صار إشعال النار إيذاناً بالنصر ، من العوائد السرمدية ، وبالأخص في الحروب السياسية فقد كانت أقوى علامات المنتصر أن يشعل النار في الجبل الذي احتله أو في القلعة

التي افتتحها ، وكان إشعال النار يؤدي غرضين : **الأول** : إعلان النصر ، **الثاني** : إخافة الأعداء في المواقع الأخرى التي لم تستسلم وقد استمرت هذه العادة في الحروب إلى حروب الستينات من القرن العشرين ، وهذه تكاد تكون من العوائد الموروثة والسائدة بين الشعوب التي تؤكد الموروثات ، غير أن هناك عوائد من صنع الخرافات الشعبية ، من ذلك إشعال النار حول قبر الميت مدة سبع ليالٍ حتى لا ينتزعه من قبره وحش يسمى (الحَمَل) فقد كان الناس في المناطق اليمنية يستفتون المنجِّم عن نجم الميت إذا لم يكن له تنجيم مكتوب من يوم الولادة فإذا أفتى المُنجّمْ بأن نجم الميت (الحَمَل) ، استدعى هذا إشعال النار سبع ليال حول قبره وبهذا ينجو الميت من الوحش « الحَمَل » صحيح أن هذه العادة كانت سائدة في الأحقاب الجاهلية ولكن بمفهوم آخر ، إذ كان إشعال النار لكي يهتدي الميت عند رجوعه أو لكي يتأكد من العلامات الدالة على حيّه عندما يرجع بعد الموت ، وقد أصبحت تلك الخرافة الجاهلية مذهب (الكيسانيين) في الإسلام لأنهم كانوا يؤمنون بالرجعة بعد الموت ، لأن الموت عندهم مجرد رحيل إلى مكان معروف وإن كانت رؤية الميت ممتنعة قبل اليوم المحتَّم لرجوعه كما أشار (كثيرّ عزه) في رجعة (أبي هاشم) محمد بن الحنفية من الموت :

تغيبّ لا يُرى فينا زماناً (برضوى) عنده عسل وماءُ

وإلى مثل هذا الرجوع كان يقول العرب عند دفن الميت : (لا تبعد) أي : لا يطول غيابك ، وهذا ما سخر منه (مالك بن الريب) في رثائه نفسه :

يقولون لا تبعد وهم يدفنونني وأين مكان البعد إلا مكانيا .

فعادة إشعال النار حماية للميت من (الحَمَل) ممتدة من النار التي كانت تشتعل لهداية الميت إلى حماه ، غير أن نجم الحَمَل كان لا ينطبق إلا على أفراد ولعل فكرة إشعال النار من إيحاء المنجمين . لكن هناك أغراضا أخرى لإشعال النار كجعلها بديلة عن الحارس أو حارسة له ، فعندما كانت تنتشر الوحوش الكاسرة التي تعيث بالزروع كان حراس الحقول وبساتين القات يشعلون النار في أربعة مواضع حول

الحقول لكي تنذعر الوحوش ، ولكي يشعر اللصوص بوجود حراسة غير أن هناك أنواعا من الحيوانات تخاف من رائحة الدخان أكثر من خوفها من الحارس ، وأحيانا كانت النار تغني عن الحراسة كما قيل في المثل الشعبي « من كبر مقباسه قل حُرَّاسه » ولعل هذه العادة ناشئة عن تجربة ولا دخل للخرافة فيها ، فقد اهتدت الشعوب بخبرتها إلى نصب الفزّاعات التي تخيف الطيور و « الغورلا » فتصدها عن المزارع وكانت الفزّاعات تعلو على قامة الإنسان العادي أو تساوي القامة الطويلة ، إلا أن للوحوش اختباراتها فعرفت الفرق بين الحراسة البشرية وبين الفزّاعات الوهمية التي يرفعها البشر فاحتال المزارعون بدس مشجب في الفزاعة تعلق عليه قطعة من الصفيح تُحْدِث صوتا بتحريك الرياح ، أما النار فظلت تؤدي دور الحارس أو تدل على وجود حراسة فتحمي من وحوش الحيوان والناس . غير أن هذه التجربة لم تمنع من إيقاد النار عن خرافة شعبية كإشعالها عند ميلاد الزوجة أول بنيها ، فلا يقل الاشتغال بإشعال النار عن الاشتغال بوضع الحامل إذ كانت تقتضي العادة أن تضع الزوجة أول بنيها في زريبة الغنم تحت ضوء النار لكي يلتمس المولود البركة والطيبة ، ولكي يسهل وضع الحامل ببركة الأغنام التي هي رمز الطهارة أو هي الطهارة نفسها ولا تتكرر ولادة الحامل في زريبة الأغنام إلا إذا تعسّر الوضع وقد كان الإيقاد في أطراف الزرائب أو على مقربة منها وارد عند حدوث أحداث معينة كانتشار مرض (الجزم) الذي يصيب أنوف الأغنام فهذا المرض يجد علاجه في إيقاد النار بأحواض في أطراف الزريبة وعندما يتحول اللهيب إلى جمر من الحطب يذرّون على الجمر فتات روث الحمير لكي يستمر الدخان حتى يتسرب إلى أنوف الأغنام ، كذلك كان إيقاد النار في الزرائب لمواجهة انتشار الثعابين والحيّات فإذا لدغ ثعبان شاة أو بقرة داوم أهل البيت على إشعال النار كل مساء ثم يضعون على الجمر قرن عنزة أو تيس وكمية من شعر الرؤوس التي يحتفظون بها في ثقوب الجدران من وقت حلاقتها وبهذا تنصرف الحيات والثعابين عن زرائب الأغنام وحظائر الأبقار وقد جاءت هذه التجربة من نجاح روائح هذه المحروقات في طرد الآفات الزراعية . ولعل جدوى تلك التجربة كانت ملموسة بدليل توارثها وبدليل اشتقاق مشابهها فلم يطل اليمنيون أبواب البيوت

بالقطران إلا لأن رائحته تشبه رائحة احتراق الشعر وقرون الماعز في الغرابة ، وبهذا أدى القطران غرضين : صون أخشاب الأبواب من التشقق وذب الحشرات اللادغة عن حظائر البقر وزرائب الغنم ، ومعاطن الإبل واصطبلات الخيول ، والحمير . فإيقاد نار الزرائب والحقول من ثمرة الثقافة الاختبارية وليست كإيقاد النار حول قبر الميت التي هي من تخريف المنجمين كأمثالها من بعض العوائد كإحراق الملح في النار لرد عيون الحاسدين التي تصيب الإنسان أو الحيوان فقد كان كُتَّاب (الرُقى) يوصون ربات البيوت بإحراق سبع قطع من الملح إذا أصابت العين الحاسدة إحدى البقرات أو أحد الجمال أو الأولاد ، وكلما أحدث إحراق الملح قعقعة دل على إصابة العين مرماها ، وبهذا يكتب الفقيه رقية أخرى لأن انفجار قطع الملح ، دل على إصابة العين ولكنه لم يزله ، وربما جاء هذا التخريف التنجيمي من خبرة العلاج بالكي الذي كان طباً له مختبروه الذين يعرفون موضع الكي في الإنسان أو الحيوان . وقد تبينت نتائج العلاج بالكي مرات وأخفقت مرات لكثرة الذين تعاطوه بلا خبرة أو بخبرة أقل ، أو لأن الأمراض التي لا ينفع فيها الكي كانت أصعب من أن يكتشفها مجرب ، لأن الأمراض أسرع تطوراً من خبرة البدائيين ، بل ومن علمية الطبّ الحديث ومن يدري فلعل خبرة الكي كانت نواة العلاج بالصدمات الكهربائية وبالتدفئة الكهربائية ، فما من شك في أن العلاج بالكي الناري وليد اختبار بدليل الانتفاع الغالب منه . هذا التعدد في مهام النار آت من تعبّدها ومن شعور الإنسان بالقدرة عند اكتشاف سرها . لهذا توارثته الشعوب عادة إشعال النار في المناسبات الأفراحية حتى أن حركة المشاعل تجوب الشوارع في أعياد الاستقلال وما زالت هذه العادة قائمة في زمن البنادق والرصاص ، لأن إطلاق الرصاص اليوم امتداد لإشعال النار في المناسبات السارة ، فقد كان اليمنيون يشعلون النار في أول أيام ذي الحجة ترحيباً بشهر العيد ، ثم في ليلة العيد ترحيباً بالعيد ، وكذلك في عشية عيد الإفطار وكان يسمى هذا في بعض المناطق (تشعيل) ، وفي بعضها (تهشيل) ، وكان يلي إشعال النار إحراق البخور كل مساء إلى آخر أيام العيد ، فقد كان اتقاد النار رسول المسرة كما كان مفزعاً عند المخاوف فعندما يكسف القمر ، فإن النار هي صورة الإنقاذ لتخليص

القمر من كسوفه ، ظناً أن النار التي تتقد في سطوح المنازل والربوات تشفي القمر من مرضه ، كما يشفي الكي الحيوان والإنسان وفكرة علاج النار بالنار ناشئة من الحس بأن الداء عنصر ناري ، لهذا اعتاد اليمنيون إشعال النار عند كسوف القمر وكأنهم يجلُّون غشاوته بذلك اللهب المتصاعد أو بإطلاق الرصاص حين توفرت الأسلحة النارية ، برغم أن كتب الفقه قد بينت سنة صلاة الكسوف وكيفيتها واختلف الفقهاء في سنيتها ، فقال بعضهم إنها سنة غير مؤكدة ، وقال بعضهم أنها سنة مؤكدة ، ورأى البعض أن الاستغفار والدعاء عند كسوف القمر هو السنة وليست الصلاة ، غير أن بعض المتأخرين من رجال الدين يتجاوزون فيرفعون آذان صلاة الكسوف رغم النهي عنه في غير الخمس المكتوبة ، وبرغم معرفة المتعلمين من أهالي المدن أن القمر والشمس لا يكسفان لموت أحد ولا لحياة أحد ، فإن الأحياء الشعبية في المدائن تشعل النار كالقرى كلما كسف القمر ، وقد توالت هذه العادة وتغيرت طقوسها اليوم فأصبح إطلاق الرصاص والقذائف من المعسكرات في الثمانينات بديلاً عن إشعال النار وقد تمادت هذه العادة إلى الآن — برغم أن التنبؤات الفلكية تعلن عن إمكان حدوث الكسوف قبل أيام من حدوثه ، ومع هذا حل إطلاق النار محل إشعال الحطب ، فلم تتغير إلا مادة الإحراق ، أما الإحراق فمن العوائد الموروثة لأن العوائد تنشأ من أصول قوية تقبل الامتداد ، فإشعال النار عند كسوف القمر يرجع إلى عبادة القمر عند اليمنيين الأوائل ، كما أن تعدد إشعال النار لأغراض متعددة يرجع إلى تعبد النار في سالف العصور وإلى فرح الإنسان باكتشاف عنصر النار الذى اهتدى في ضوئه إلى العمران والتحضر البشري ، لأن الخرافات الشعبية وإن تحولت إلى معتقدات آتية من اختبارات واكتشافات غائرة الجذور في تربة الزمن السحيق ، فما من عادة إلا ولها أصل اختباري ربما غاب الأصل وبقيت العادة شاهدة عليه .

ولعل الشعر العربي هو التأريخ الداخلي لعوائد إشعال النار ، لأنها في منظور الشعر علامات الجود والشجاعة ، على حين كانت عوائد إيقاد النار عند الشعوب الرعوية

ثقافة إختبارية لم تنتج أقاويل دالة ولا أشعاراً تؤرخ ذلك الاعتياد ، في حين كانت النار أخصب مادة الشعر الفروسي والسخائي ، فتوارث الشعر تقليد الإشادة بالنار وموقديها مهما كان سبب الإيقاد ، ولعل قافية « الأعشى » من أول النماذج ، لأنها نبَّهت مواطناً خاملاً فتسابق إلى مصاهرته رؤساء العشائر ، فزوَّج بناته السبع بمشاهير الرجال في مدة شهر ، بفضل قصيدة « الأعشى » التي قبسها من نار « المحلّق » :

لعمري لقد لاحت عيون كثيرةٌ
إلى ضوء نارٍ باليفاع تُحرَّقُ
تشبّ لمقرورَين يصطليانها
وبات على النار الندى و
« المُحلّــــــــقُ »

ربما كانت هذه أول قصيدة امتدحت مواطنا مغموراً ، وربما كان هذا سبب شعبيتها لأنها تموضعت إنساناً من الشعب ، فأسست هذه القصيدة وأمثالها توارث إيقاد عيون القصائد حول عيون النار ، فتعددت أغراض الشعر الناري عن نزوع إنساني ، كما في نونية (الفرزدق) الذي كان امتدادا شعريا للأعشى ، والتي عقد فيها حلفاً إخائياً مع الذئب على ضوء النار :

وأطلس عسّالٍ وما كان صاحباً
رأى ضوء ناري موهناً فأتاني
فبتُّ أقدّ الزاد بيني وبينهُ
على ضوء نارٍ تارةً ودخانِ
فقلت له لما تكشَّر ضاحكاً
وقائم سيفي من يدي بمكانِ
تَعَشّ فإن عاهدتني لا تخونني
نكن مثل من ياذئب يصطحبانِ

فهذه أول نظرة إلى أخوّة الذئب ، على حين تبجّحت قصائد جمّة بقتل الأسد وعقر النَّمر وتمزيق الذئب بالسيف .

لقد خالف الفرزدق الموروث الشعري الافتخاري ، ولكنه لم يخالف رؤية الشعر إلى النار لدلالتها على مرابع الجود ومستجار الملهوف وساري الليل ، فقد توارثت هذه التقاليد شعراء العصر العباسي والأندلسي ، رغم اختلاف بيئتهم الحضرية عن بيئة القفار والوحوش ، وهذا دليل قوة تأثير النماذج الشعرية التي أجادت تصوير بيآتها فأثرت على بيآت مغايرة بالإيحاء الفني ، ذلك لأن الشعر تعبير لغوي أولا موضوعاً ثانيا ، وهكذا كل الفنون لأنها لا تتزمن وإنما كل العصور زمنها ، فبعد « الفرزدق » بأربعة قرون أجاد الشاعر (مهيار الديلمي) إعادة صياغة البيئة الجاهلية بتخيل أرهف ومبالغة توليدية تملك إضافة الرؤية ، حتى أنه أجاد وصف نار (القِرى) أفضل من الذين ابتدعوا هذا اللون الشعري ، وذلك لأن تلك العادة النارية ظلت متواصلة على تعاقب العصور ، فرآها (مهيار الديلمي) في القرن الحادي عشر الميلادي كما رآها (الأعشى) في القرن السادس بعد الميلاد ، فتفوق (مهيار) تصوراً وصورة ، لأنه رآى الإنسان الذي يوقد النار أعظم وقودها كما يبرهن هذا النص :

نصبوا بمدرجة الطريق قبابهمْ
يتقارعون على قِرى الضيفانِ
ويكاد موقدهم يجود بنفسهِ
حب القِرى حطَباً على النيرانِ

وبهذا اللمح أرَّخَ (مهيار) عادتين : عادة إيقاد النار لارتياد الضيوف ، وعادة التقارع على الوافدين ومن الذي يستضيفهم أو يستضيف أكثرهم ، وهذه من العوائد القائمة في أرياف اليمن إلى اليوم ، وربما ما تزال قائمة في أقطار أخرى ، إذ ما تزال عادة القُرى اليمنية تتناهب الضيوف الوافدين ، حتى لو كان قصدهم بيتا معيّناًفي مناسبة معينة ، فإن الواصلين إلى القرية ضيوف القرية عند قدومهم ثم يتحول الكل

ضيوف صاحب المناسبة ، فعادة تنازع الضيوف حال وصولهم من العوائد المرعية ، ولو لم تصاحب هذه العادة ألسنة النار التي تعلو من البيوت والربوات في الليل .

إذن فليس (القِرى) مقرونا بالنار إلا في الليالي ، أما قِرى النهار فإن علامته تنازع الضيوف بين أهل البيوت ، ومن ينتزع أكثر فهو الأسبق أو الأقدر على الانتزاع .

فالشعر العربي أقدر على تأريخ العوائد من داخلها ، وإن كانت الأقاويل الشعبية أدل على روائح التجربة التي أسستها ضرورات ، ثم توارثتها الشعوب كثقافة عن الأسلاف تمدها الأخلاف ، وتلك عادة العوائد أو تأريخية اعتيادها .

• • •

عوائد قراءة الطالع

يبدو أن الانقطاع التام في سير الزمن وتعاقب الأجيال غير وارد فإن كل ماضٍ أو جوانب منه متناسج في الحاضر تناسج الحياة بالموت والموت بالحياة لفرط التلازم بين مجيء كل من نقيضه ومن سلفه فكما يجيء اليوم من الأمس تأتي الطفولة من الأبوة والأمومة حتى أصبح الموت من وجوه الحياة ومن عوامل تغييرها ولعل الآداب أوضح المرايا التي ينعكس عليها وجه الماضي والحاضر معاً ووجه الحياة والموت متلازمين،ولعل الأدب الروائي أقدر الفنون القولية على مزج الموت بالحياة وخلط الماضي بالحاضر مثلاً على هذا روايات « شكسبير وديكنز وتولستوي ودستوفوسكي ونجيب محفوظ وحنا مينه وتوفيق الحكيم والطيب صالح » فأغلب روايات شكسبير ومسرحياته تنتزع أحداثها وأبطالها وبطلاتها من الماضي ومن خارج موطن الروائي في الغالب ، من أمثال « ليوس قيصر ، وكليوباترا » وأغلب مواقف تولستوى من حياة الماضي وإنصهارها بالحاضر ، كذلك نجيب محفوظ فإنه استهل رواياته بالتاريخ الفرعوني في أمثال (كفاح طيبة) ، و«عبث الأقدار» ثم انتقل إلى الواقعية فآخى بين الواقع المتحرك وبين الماضي الممتد في الواقع كما في ثلاثيته التي أرخت الواقع المصري وخلفياته التاريخية ، وكان أبطال الثلاثية معاصرين يحملون الماضي ويتطورون بتطور الواقع وتحرك الماضي فيه وكانت الشخصية الثبوتية في هذه الثلاثية هي شخصية « أمينة » زوجة البطل الرئيسي « أحمد عبد الجواد » ، فقد ظلت هذه الزوجة متعبدة لتقاليد البيت وعندما أرادت الخروج على صرامة الزوجية كان أول خروج لها لزيارة قبر سيدنا الحسين ولم تتحقق هذه الأمنية إلا في غياب الزوج خارج القاهرة وعند مجيئه دفعت الثمن وهو هجرها يومين في بيت أمها إلى جانب الصدمة الجسدية في طريق الحسين وهي التي كشفت السر فكان تحرك أمينة من الماضي إلى الماضي ولم تنتقل من هذا إلا بعد أن فقدت إبنها البكر « فهمي » في حادثة مظاهرة وطنية ، هناك لاقت سماحاً زوجياً بزيارة قبر إبنها وزيارة قبر الحسين كثمرة للتضحية التي أثمرت التحرر من تقاليد البيت كجزء من المجتمع المتحرك للتحرر ولكن تحرك

أمينة كان مرتبط بماضيين ماضي ابنها الذي استشهد في حادث مظاهرة معاصرة وماضي الحسين الذي استشهد في كربلاء في القرن السابع الميلادي .

فهل نحن نلتفت إلى الماضي من يومنا أو أن الماضي يمتد فينا من جذورنا ؟ إن هناك تواصلاً بين الأمس الذي جاء منه الناس وبين الحاضر الذي جاءوا إليه ، ولعل ارتباط الناس بالماضي من أرسخ عوائدهم كما تبرهن عادة عبادات الأسلاف أو عظماء الأسلاف في العهود القديمة: فلماذا يركز الأدب ودراساته على الماضي بمختلف عصوره ؟ لعل أهم الأسباب تكمن في اكتمال تجارب الماضي لأن أدب كل عصر رهين بممارسة التجربة التي ستكتمل فتتناولها الدراسات، فمن بداية القرن التاسع الميلادي إنصبت الجهود الدراسية على أدب العصر الجاهلي والنبوي والأموي لأن ذلك الأدب قد اكتمل واستقرت أصوله واتضحت تقاليده وطرائقه البيانية ومذاهبه السياسية .

فأصبحت دراسته تامة الشروط لأنها تتمحور تجارب بلغت ذروة نضجها ونقطة توقفها، وبهذا حققت علمية دراستها على حين ظل الأدب التوليدي موضع النقاش والخصام من نهاية القرن الثامن الميلادي إلى نهاية القرن التاسع عشر الميلادي وكان محور الجدل حول ذلك الأدب: هل هو يملك أصالة القديم وهل جديده ينتمي إلى عراقة وما قيمة الجديد فيه؟ وكانت أغلب الدراسات تبرر شرعية هذا الأدب أو تجارب خروجه على الأصول ولم يصبح الأدب التوليدي موضع دراسة إلا من منتصف القرن التاسع عشر إلى الآن لأن أدب التوليد واصل تجارب وجوده وتكوينه من آخر القرن الثامن إلى آخر القرن التاسع عشر الميلادي بدون أن تصل تجاربه إلى نقطة توقف حتى عهود التجنيس البديعي فإنها كانت امتداداً للتجنيس المقتصد في القرن التاسع والعاشر، فلم يدخل هذا الأدب منطقة التاريخ النقدي والدراسي إلا بعد أن أنهى شوطه في أخر عهد النهضة في مستهل عشرينات هذا العصر وذلك بنشوء مدارس جديدة التجارب والموضوعات وكان أول هذه المدارس « الرومنتيكية » وهي التي تبدت شبه منقطعة عن أدب التوليد وأدب التقليد ، في ضحوة الرومنتيكية التي جاءت من

تغيرات سياسية واجتماعية نشأت مفاهيم جديدة منسجمة مع الأدب الجديد ولما شاخت الرومنتيكية بفعل ذاتيتها وموت أكثر مبدعيها خلفتها الرمزية التي تناسجت من الماح الأدب القديم ومثالية الروح الصوفية ولما وضلت الرمزية لحظات غروبها بفعل شروق عهد الثورات الشعبية خلفتها الواقعية الجديدة التي تُغلّب الموضوع على الحس الذاتي والحس الثوري على الحس العاطفي والإمتلاء بواقع الناس بدلاً عن الهيام بالطبيعة الكونية وكانت هذه الواقعية عصارة تمخضات أدبية وسياسية حملت بعض سمات الواقعية الحرفية التقليدية وبعض سمات الرمزية وبعض تحديقات الرومنتيكية .

بهذا انعدم الانقطاع الكلي بين المدارس المتعاقبة لأن كل مدرسة انطوت على العناصر الحية من المدرسة السابقة فإذا أراد أي دارس تناول هذه المدارس المتعاقبة فلن يصل إلى نتائج حاسمة في أحكامه النقدية لأن هذه المدارس لم تصل إلى عهد الذروه أو نقطة التوقف وإنما ما زالت تتفنن في صيغها وفي تعدد تشكيلاتها فلأنها لم تصل إلى الصيغة النهائية فإن دراستها تظل ناقصة حتى تكتمل أشواطها التجريبية زمنياً وتبتدىء مراحل أخرى شبيهة التغاير عن المرحلة الراهنة ، لعل هذه الأسباب هي التي سوغت منهجة الأدب القديم والبحث في أسراره الشعبية وعوائده الجماعية لأن تلك الآداب القديمة وصلت نقطة التوقف أو نقطة لا مزيد وأصبحت مادة ثقافية خاضعة للإستقصاء والإستنباط لإكتناه العصير الشعبي وامتداده في الأجيال، وهذا مابرر دراستها كمرحلة مكتملة وكصياغة إستوفت تقاليدها الفنية ومداها التجريبي ومهما أستوفت كل مرحلة شروطها وأطوارها فإنها لا تخلو من امتداد في كل حاضر لكل جيل على أي شكل وبالأخص العوائد ذات المنظور النفسي كعادة قراءة الطوالع وتلمح الآتي والخوف من المصير والأمل فيه، فهذه ليست موضوعات حقبة من الزمان أو جيل من البشر وإنما هي كل هموم الناس في كل عصر مهما اختلفت أدوات التعبير وأشكال الأداء النفسي ، فكما كان الشعبيون الأوائل يستقرئون مستقبلهم عند العرّافات والكهنة والمنجمين وضاربات الودع والحصى كعادة من منظور نفسي، فإن الأدب المعاصر إستبطن هذه العادة كرموز أسطورية وكأقنعة تاريخية وكبحث عن فلسفة انبعاث، وقبل الرجوع إلى أصل هذه الرموز والأقنعة يمكن دراسة امتداد أصولها في

نماذج الشعر المعاصر ولعل الشاعر الراحل (خليل حاوي) أقوى شاعر مبدع على اعتصار التراث للخروج من ركامه إلى الشرق الجديد كما في قصائده « الجسر »«عند البصّارة » « البحّار والدرويش » ، (عودة إلى سدوم) (وجوه السندباد) (السندباد في رحلته الثامنة) كذلك مجموعته « بيادر الجوع التي بطلها عازار » ذلك الفقير الذي حاول تغيير الواقع واقتحام المجهول فكل قصائد خليل حاوي ترنو من قاعدة فلسفة انبعاثية خلاصتها الموت الذي يولد الحياة والحريق الذي يخلف الرماد الذي يتحول حريقاً من رماد حارق ، الرحيل في الأوحال الذي يؤدي إلى الإنبات الجديد كما تفعل الحقول والمراتع والبساتين كما يشير هذا المقطع من قصيدة الجسر .

يعبرون الجسر في الصبح خفافاً.
أضلعي امتدت لهم جسراًوطيد..
من كهوف الشرق من مستنقع الشرق
إلى الشرق الجديـــــــــــد.

أما قصيدة (عند البصّاره) فهي امتداد لعرافي اليمامة كما نجد عند (عروة بن حزام) ، غير أن حاوي يغير دلالة البصارة أو يعالج الفجيعة بافجع لأن البصّارة أغبى منه بالمصير .

ضحـــكت مـــــن بصارة الحي.
ومــــــاذا ؟ هـــــل طريــــــق .
غير ما يرسم لي في الرمل من طريق .
أصبعهـــــا المقـــــوس العتيــــق .
ضوء عصى بيضاء في عتمتي يمسح عن جبهتي
زوبعة الشوك التي تعصبها الأصداء والبروق.
وحــــــل في الـــــبصّارة الجن.
وأرغــــــى فمهــــــا أزرق.
وفي غيبوبــــــة جنــــــون.

أبرق ضوء وتجلت طرق الغيب
وكانت طرقاً ملعونه
سمعت صوتاً سافراً لعين
تريد أن تعرف ماذا في غد تكون

فهناك بصارة في عصرنا وهناك شعر يستخبرها عن الغيب،كذلك في عصرنا قارئة فنجان وشعر يسألها عن الحظ في الحب كما في قصيدة نزار (قارئة الفنجان) كذلك هناك حلاجون يحترقون كالحلاج أو ينتظرون الحريق كما في مسرحية (مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور كما هناك خيامون يقرأون في الأفلاك طوالع الآتي كعمر الخيام الذي أتى لكي ينتظر الآتي كما في مجموعة عبد الوهاب البياتي (الذي يأتي ولا يأتي) فهل الماضي في هذه الأعمال المعاصرة مجرد رموز واعتصار حقائق ؟ أم أن أشكال الماضي مشتبكة بأشكال العصر وبالأخص في المناطق الغائرة بقرارات النفوس ، يمكن أن يبدو الفرق بين رؤية الأوائل إلى ظواهر التيمن والتطير وبين رؤية المعاصرين إلى ظواهر الماضي مغموسة في حقائق العصر ، إذا كان الأديب المعاصر يتقنَّع بالتأريخ أو يلمح بأساطيره أو يفلسف امتداده فإن الإنسان الأول كان يتعامل مع الظواهر مباشرة ويفصح عن هذا التعامل بالواقعية الحرفية ، وقد أشار البحث الماضي إلى أسباب التطير من الغراب ويمكن الإشارة هنا إلى التيمن والتطير بسائر الطيور كمبشرات بالخير أو منذرات بالخيبة ، كان يخرج الجاهلي من بيته أو خيمته لحظات خروج الطيور من أوكارها فيردد بصوت مسموع (خيرْ ياطيرْ) وفي لحظات انبساط الضحى يلتقط الحصى ويرجم أسراب الطيور فإن مالت إلى يمينه توسم خيراً وإن مالت إلى يساره توقع شرا واستقرت هذه كعادة للتبرك والتشاؤم ، ولم يكن هذا التبرك والتشاؤم على قاعدة ثابتة إذ كان يحصل الخير عند توقع الشر كما كان يحصل الشر عند توقع الخير كما قال العُزَي في هذا الصدد:

زجرت إليها كل طيرفيا سرت ويامننى سرب فخاب التيمنُ
فكم قد ظننت الخير في الطير مصبحاً وما كان إلا الغبن والغبن أمكنُ

فهذه صيحة خيبة من عادة التيمن ولكنها لم تلغ العادة مهما كانت الخيبة أكثر إمكاناً بل ظل التيمن والتطير بالطيور موصول العادة والمعتادين « خير ياطير » وربما برهن النص السابق على تجارب معدودة و لم يمنع من قراءة وجه الطالع حتى وإن خابت الظنون وتحقق عكس المأمول،فكل الصيحات على إخفاق تجارب التفاؤل لم تقتلع عادة زجر الطير والتيمن بميامنتها والتطير بمياسرتها حتى أراد الشاعر لبيد بن ربيعة أن يؤكد عدم جدوى تلك العادات التيمنية والتطيرية فصاح غاضباً أو معلماً :

لعمرك ما تدري القوارع بالحصى ولا زاجرات الطير ماالله صانعُ

ورغم هذه الصيحة فإن العادة لم تقلع عن اعتيادها أو لم يقلع عنها الناس إلى اليوم كما تنوه الأغنيات المسجلة مثل : ياضاربين الودع،التي تغنيها هدى سلطان ومثل أغنية «بصّاره»التي تغنيها سميرة توفيق وذلك لوفرة أسباب التيمن والتطير وكل هذا بسبب انعدام الإمكانات المادية التي تغير الواقع فحلم الناس بتغييره عن طريق المصادفة السعيدة والحظ الميمون فكان الطير مدعاة الأمل والقنوط ، ولكن لماذا كان الطير بالذات مناط الأمل ؟ لأنه يملك من القدرة على التحرك أكثر مما يملكه الإنسان ولأنه أقرب إلى النجوم من رؤوس الأدميين فهو يستطيع أن يقطع في ساعات ما يكلفهم رحيل شهور ، فلأن الطيور ذوات أجنحة محلقة فهي أقرب إلى الغيب وأدرى بما ينطوي عليه فكانت معقد الأمل أو مدعاة الخيبة عندهم برغم حدوث غير المأمول أو عكس المتوقع،فلم يتأثر الاعتياد لأن رسوخ العادات لا يتزحزح بالتجارب الفردية وإنما بانقلاب في داخل الواقع يمحو العادات القديمة ويستبدل عوائد جديدة ذات صلة بسابقاتها وذات فرادة في صورتها الكلّية ، فعادة ما تسمى (بالسارح والبارح) من الطير من أقوى العوائد القديمة لعجز الناس عن تغيير أحوالهم والاعتماد على الظواهر القادرة على اكتناه الكون بما لها من حرية التحرك وطاقة الإنطلاق ، هذه العادة بما قيل عنها من فن شعري وأمثال وأغان معاصرة في اليمن وغيره تدل عل عادة أخرى تشبه الأولى ، فلأن رؤوس الجبال أعصم للطير وللإنسان لبعدها عن المنخفضات ولقربه من النجوم كانت موضع الاستخبار عن الغيب كما قال علقمة بن علاثه مستعلماً عن السحاب الماطر .

ياليت شعري أتزجي البرق ماطرةً   يارأس ثهلان ماذا قالت الريحُ

فرأس جبل ثهلان موضع الاستخبار عن وجود السحائب الماطرة لأنه وعى ما قالته الريح التي تؤلف السحائب وتفرقها ، على أن هذه ليست من العوائد الجماعية وإنما هذا تصور شاعر غير أن تصور الفرد لا ينأى عن عموم تصور المجتمع ، فربما قاس علقمة رأس جبل ثهلان بسوارح الطير وبوارحها، وأكثر العوائد تنشأ لمشابهة عوائد أخرى إذ اختارت بعض القبائل لأصنامها أسماء النجوم مثل (نسر ، ويغوث ، ويعوق) كما أشار محمد بن سائب الكلبي المتوفي ٢٠٦ هـ في كتابه (الأصنام) وتسمية تلك الأصنام باسماء النجوم والطيور ترجع إلى التيمن أو التطير بالنجوم حتى أن أسماء النجوم كانت ذات إيحاء بالخير والشر من مثل (سعد السعود ، سهيل ، الزهراء) كما كان هناك أسماء منفرة مثل (سعد الذابح ، بنات نعش ، العقرب ، الحَمَل) فهذه التسميات بشرية ابتدعتها عوائد شعبية على مقتضى حدوث الخير أو نزول الكوارث أو تقلب الأحوال بين الخير والشر كما يشير هذا النص :

عيناه في سعد السعود وإنما   مسرى خطاه بكف سعد الذابحِ

فهذا إشارة إلى تيمن النظرة وإحباط المسعى لتغاير السير من تحت نجم اسمه سعد السعود إلى تحت نجم سمي سعد الذابح ، ولعل المتنبي أجاد تفصيل هذا المعنى بتحديده مجلى التجربة :

ضاق صدري وطال في طلب الرزق   قيامي وقلَّ عنه قعودي
أبداً اقطع البلاد ونجمي في   نحوس وهمتي في صعودِ

فهذا الانقسام بين الإرادة وعكس المراد مردود إلى النجوم التي تنقسم إلى سعود ونحس ولم يكن التنجيم إلاَّ نواة هذه العوائد ، فمنذ انفصال الوليد عن أمه يبدأ البحث عن برجه أو نجمه الذي يهتدي به إلى حظه في العالم،ذلك لأن التنجيم تساؤل غامض عن المستقبل،كما أن عادة التيمن والتطير بالنجوم تسأل عن الطالع الميمون أو الطالع المشؤوم حتى تسبب اتباع هذه العادة إلى تفنيدها ونقد المضلّلين بها ومتبعي التضليل كما تشير إحدى لزوميات أبي العلاء :

سألت منجمها عن الطفل الذي ولدت وكم هو عائش في دهرِهِ
فأجابها مائة ليأخذ درهماً منها ومات وليدها في شهرِهِ

قبل «المعري» بأكثر من مائة عام حمل أبو تمام على التنجيم وعلى المنقادين لتضليل المنجمين في قصيدته (فتح عمّوريه) ونسب التنجيم إلى التخرص الكاذب وإلى رجم الظن السقيم لأن النجوم لا تعرف مصيرها فكيف تعرف مصائر الناس! وعلى حقيقة هذا النقد فإنه لم يقلل من العوائد الشعبية التي تفاءلت ببعض النجوم وتطيرت من بعضها لأن المسألة أكثر من هذا ، إنها البحث عن الآتي والخوف من الطريق إليه ومما يأتي به الغيب ، وعادة الأمل في الغد والخوف منه من أقوى هجسات النفس الإنسانية لأن الماضي على امتداده لا يعود بكل صورته ولكن الغد هو الأكثر سيطرة على الهواجس والأحلام، لأن الإنسان مستقبلي بحكم تركيبه البنيوي وبفعل تطلعه الوجداني إلى الغيب الذي سينجلي عنه الحجاب ، كعادة التنجيم واستقراء النجوم في الثقافة الشعرية والشعبية كان هناك البحث عن الشفاء من مرض الحب القلبي ومن مرض الأجساد ، أما مرض الحب فكان البحث عن دوائه أغرب من الحب نفسه إذ قرر الواصفون وصفات غريبة لهذا المرض فوصفوا دماء الضبا وقلوب النعاج وفي الوصفة الأولى يقول الأحوص الأنصاري .

كيف أُسقى نجيع اشباه سلمى كذب الواصفون هذا دواءا
دع شبيهاتها كما شئن يرتعن فلا أبتغيك منها شفاءا

فالشاعر هنا يفند الوصفة الطبية التي يعتمد عليها الشعب كما يفصح عن التزامه بداء الحب لأنه أحلى من الشفاء المنشود في نجيع الضباء المشبهات للحبيبة، أما ابن الملوّح فيكذب وصفة قلب الشاه كما يقول .

وشاة بلا قلب يداوونني بها وكيف يداوي القلب من لا له قلبُ

فاستحكام هذه العوائد دعى إلى تهجينها كما أن تهجينها أعجز من أن يقضي عليها لأنها عوائد أجيال فإلى الثلاثينات من القرن العشرين كان يصف المجربون الشعبيون علاج الطفل من اللكنه أو التمتمه أو الفهاهه في ألسنة الكباش بعد ذبحها أليس هذا امتداد لوصف قلب النعجه للمريض بالحب ؟

إن في تجارب الشعوب امتداداً بدليل امتداد عوائدها لأنها حاولت التغيير بدون إمكانيتها المادية فتلمَّست الواقع الأفضل في طوالع النجوم ودماء الضباء وقلوب النعاج وكانت بعض العرافات تقرر هذه الوصفة كما قالت عرّافة الجوف (دماء الآرام أشفى للغرام) على أن العرافين والعرافات كانوا موضع النشدان واهم ملتجا كما أشار عروة .

قبلت لعراف اليمامة حكمهُ وعراف نجد إن هما شفيانِ

فهل انقضت تلك العوائد ولم يبق غير امتدادها الأدبي في المسرحيات الشعرية أو في القصائد الانبعاثية؟، إن بصّارة خليل حاوي وسندبادياته وعنقاوياته امتداد القديم في فلسفة جديدة لأن عوائد الشعوب لا تبيد وإنما يتشكل التعبير عنها وتستجد لها فلسفات تغييرية ، ولعل العادة المنقطعة أدبياً هي عادة استخبار الريح واشتمام الأحباب في خطراتها بفضل الاختلاط بين الجنسين في عصرنا وبفضل سرعة المواصلات التي حلت محل الريح وسرعة الطيور ولكن تلك العوائد أنتجت أدباً قوي الإثارة والتأثير على المثقف القديم والمعاصر من أمثال قول مجنون ليلى :

أياجبلي نعمان بالله خليا نسيم الصبى يخلص إليّ نسيمها

فهذه فكرة متطورة عن الفكرة الجاهلية التي اعتبرت النسيم الطيب يستحضر الحبيبة أو مثالها كما في قول أبي دؤاد الحميري :

واقول ياريح الدبور دعي السرى خل الصبى تهدي إليّ مثالها

فقد تطورت هذه الفكرة إلى أن شكلت استحضار روائح الحبيبة فصار هذا اعتياداً بشرياً وأدبياً فقيل لكل قادم عزيز (أي ريح طيبه ساقته وأي ريح طيبه دلته) ومن هذا المنظور النفسي تشكل التعبير الفني ، فهذه ريح حملت روائح الحبيبة وهذا نسيم تأرج بريح الأحباب ، أفصح عن المفهوم الأول الشريف الرضي في إحدى حجازياته :

ياظبية البان ترعى في خمائلها ليهنك اليوم أن القلب مرعاكِ
الماء عندك مبذول لشاربهِ وليس يرويك إلاَّ مدمع الباكي
هبت لنا من رياح الغور رائحةٌ بعد الرقاد عرفناها برياكِ

فالريح الطيبة تحمل أنفاس الحبيبة وأطيابها ، كما أفصح هذا النموذج الحجازي،كذلك

أفصح عن أنفاس الأحباب هذا النغم الراقص الذي وقعه مهيار الديلمي المعاصر للرضي :

بكر العارض تحدوه النعامى	فسقى كالري ياذار أماما
وبجرعاء الحمى قلبي فعج	بالحمى واقرأ على قلبي السلاما
قل لجيران الغضى آهٍ على	طيب عيش بالغضى لو كان داما
حمّلوا ريح الصبا نشركمو	قبل أن تحمل (شيحاً أو ثُماما)
وابعثوا أشباحكم لي في الكرى	إن أذنتم لجفوني أن تناما

فريح الصبا هنا تحمل أجساد الأحباب لا روائحهم لأن الشبح هو الجسم وهذا تطور في نظرية المعنى وتجديد لمفهوم العادة فعادة التيمن بالنسيم الطيب كعادة التيمن ببعض النجوم كما أن عادة التطير بريح الدبور كعادة التطير بالنجم المسمى سعد الذابح أو العقرب فهل كان التيمن بالنسيم أو بسهيل أو بسعد السعود من إيحاء التسمية ، كما كان التطير من العقرب وسعد الذابح كالتطير بريح السموم وريح الدبور ،إن تجارب الشعوب تكونت من تجارب تفاعلت بالتسميات النجومية وبالجهات التي هبت منها الأنسام ، والأدب الذي صدر عن هذه التجارب أدب أجيال تشكل في تعابير قوية التقاليد بديعة الإثارة حتى أن عصر الطائرات والتليفون أعجز من أن يمحو هذه الإثارة الفنية التي تعبأ بها هذا الشعر لأنه تعبير قلوب أجيال وفلسفة عوائد شعوب أرخها الفن وأجاد التعبير عن أصالتها وعن أصول عوائدها حتى صارت هذه المواد أخصب مواد الدراسة لأن ملامحها الأدبية بلغت قمة نضجها وأتمّت أشواط تجريبها نفسيا ومعجميا،ولعل سر إبداعها يكمن في استيعابها لعصورها وحسن تمثيلها للأحقاب الحضارية التي تنامت في ظلها عوائد الشعب وطريق التعبير عنها على حين أدب عصرنا لم يصل إلى الصيغة النهائية في الإفصاح عن عصره ودخائل الشعوب التي ما زالت تزاول التيمن بقبور الأولياء والتشاؤم بالعاهات والأسماء المنفرة من أمثال حنظله وعزكمه وفي تقاليده اللغوية والرؤيوية فلا تتسنى دراسته إلاّ بعد أن يبلغ صيغته النهائية ومساحته الزمنية،وسوف يتجلى لكل باحث أنّ آداب العصور كلها على اختلاف صيغها ستلتقي في أهم نقطة من ثقافة الشعوب وهي قراءة الطالع واستطلاع ملامح المستقبل لأن المستقبلية أدبيا وبشريا ملتقى كل الأشواق الإنسانية وغاية الهموم البشرية .

عوائد تفسير الأحلام

لأن الباحثين في الإنسانيات اعتنوا بدفائن النفوس ، تغاضوا كثيرا عن ما يطفو من الظواهر ، ما لم تشكل دلالات على المناطق الغائرة في أسفل طبقات النفس . ومن المعروف أن عهود النهضات أول أسباب الالتفات إلى ما هو أناسي وهذا كرد على اشتغال الفلسفة والآداب باللاهوتيات والكونيات ، لهذا يمكن رد بداية الأدب الواقعي والفلسفة الإنسانية إلى مطلع عصر التنوير ، حيث حل الإنسان محل الطبيعة الكونية ومحل « الميتافيزيقيا » الغيبية غير أن بعض الباحثين يرد هذا المنحى الإنساني إلى منتصف القرن التاسع عشر وهذا زمن تبلوره لا بداية تكوينه ، فالأعمال الأدبية الكبرى التي توالت من القرن الخامس عشر ركزت على الإنسان وما يقاسي من عذاب وكانت أخصب الأعمال في هذا الصدد رواية « دينكوخوته » لـ « سرفنتيس » التي جعلت البطل الأول تعبيراً عن المثالية وعن أحلام الإنسانية في الأعالي ، كما جعلت من سايس حصان البطل مثالاً للواقع الإنساني وعلى امتداد الرواية تصارعت الأحلام والواقعية القاسية ، وكانت الأحلام الأجنحة التي تفتح المجهول ، كما أن الواقع هو الذي شكل العوائق أمام تحليق الأحلام المثالية . وخلصت الرواية إلى سقوط البطل الأحلامي « دينكوخوتة » تحت أقدام قوافل الواقع . فقد عبرت هذه الرواية عن عصرها الذي كان يتراوح بين ماضوية عهود الفرسان وبين حاضر الواقع الذي كان يتلمس خلاص الإنسان من ركام الأمس .

عاصرت هذه الرواية وتلتها أعمال « شكسبير » الدرامية والغنائية ، فانتخبت أبطالها من الماضي لكي تزج بهم في معارك الواقع الحاضر وهذا أقوى اهتمام بمرارة الإنسان وكدحه لتجاوز تلك المرارة ، رافقت هذه الأعمال الأدبية الفلسفة التي نزلت من أبراج الملكوت الأعلى إلى الأسواق والحقول ، وتسمت الفلسفة التجريبية التي أبدعها فلاسفة عظام من أمثال « بيكون » و « كانت » و « هيجل » .

كهذا النهج نهج التاريخ العربي في نفس الفترة أو قريب منها ، إذ تحول التاريخ من سجل ملوكي إلى تحليل شعبي كما عبر عن هذا المنحى كتاب « الخطط »

« للمقريزي » وديوان « العِبَرَ » لـ « ابن خلدون » فلم يركز المقريزي على تعاقب الدول وتخطيط الأمصار ، وإنما امتد اهتمامه إلى المجاعات التي حدثت في عهد كل حاكم ، وسقط من جرائها الألوف من أبناء الشعب حتى أن « المقريزي » كاد أن يحصي ضحايا الجوع في أيام « الملك العادل » لأنه كان عهداً أحفل بالبؤس من عهد « صلاح الدين » ويلتفت « المقريزي » إلى كل العصور التي حدثت فيها كوارث كونية إلى جانب المجاعات السنوية أو شبه السنوية ، وهذا التقصي أجّد ما ابتدع مؤرخو القرن الثالث عشر والرابع عشر الميلادي إذ كان يكتفي المؤرخون القدماء بالإشارة العجلى إلى مثل أحداث الجوع فلم يفصّل « الطبري » و « المسعودي » و « الواقدي » مجاعات العصور الأموية والعباسية الأولى ، وإنما كانوا يشيرون إلى المجاعات في « الهند والسند » متغاضين عن مجاعات « العراق » و « الشام » و « اليمن » و « مصر » ولعل أسباب تناسي هذه الأحداث مردود إلى مداجاة الخلفاء وأبنائهم أو إلى ابتعاد المؤرخ الرسمي عن الحوادث الشعبية ما لم تتصل بالتاريخ السياسي كقمع الانتفاضات واندحار الخارجين عن السلطة التي أهم أسبابها الحرمان ، أما « المقريزي » في القرن الثالث عشر الميلادي فكان أشبه بالصحفي الشعبي إذ كان يرتب مسيرة الأوبئه والمجاعات على الشهور والسنين إلى جانب سيرا الحاكمين وتخطيط المدائن واتساعها ، كأن يقول عندما خلط « المعز » « العسكر » و « الفسطاط » مدينة واحدة انتشرت الأوبئة والمجاعة في القطايع التي كانت تحترف ترقيع القمصان ورتق الأحذية .

كذلك يشير « المقريزي » إلى ضحايا المجاعة في عهدي « الرشيد » و « المأمون » ويربط مجاعة عهد « المأمون » بحريق « بغداد » بأيدي جنود « ألمأمون » .

أما « ابن خلدون » فأرخ العشائر والعمران الإنساني من خلال قوة كل عشيرة على الحكم وضعفها لكثرة فروعها وتنازع بطونها التي تفرعت عنها . ومن خلال التاريخ الرسمي يؤرخ الشعب المحكوم الذي كان يرى انتقال السلطة من عشيرة إلى عشيرة فرجة أو فرصة تنفس يمارِس فيها الانتهاب نتيجة الفقر والمجاعات المتعاقبة .

صحيح أن « ابن خلدون » لم يستقص الأحداث الشعبية « كالمقريزي » أو « كالجبرتي » من بعده أو « كالواسعي » من بعد « الجبرتي » الذي فصل مجاعة ١٩٢١ « وقد أصابت اليمن الشدّة حتى قيل أن بعض الناس في بعض الأحياء أكلوا الأطفال » . غير أن « ابن خلدون » لم يهمل كوارث الشعوب كمؤرخي القرن التاسع والعاشر الميلادي الذين أشاروا إلى عام الرماده في أيام عمر من خلال عدل عمر لأنه أكل كسر الخبز على الزيت كسائر المواطنين .

إذن فعهود الإنسانية موصولة بعهود النهضات الثقافية التي تسبق اليقظات السياسية .

فإذا كان الاهتمام بالإنسان وريث الاهتمام « الميتافيزيقي » والكوني فإن أغلب الاهتمام أنصب على الحركات والتغيرات دون البحث عن دوافعها النفسية وعن مصادرها الأحلامية مع أن الأحلام صور قرارة النفس المخبوءة تحت سلطان العقل الواجد أو تحت سلطان العوائد المرعية . فلم تشر أية دراسة إلى تاريخ الأحلام أو إلى تطور فن تعبيرها أدبياً ونفسياً ، وإنما جاءت دراستها إلماحاً خاطفاً في سياق التاريخ الرسمي ، كما يروي التاريخ الروماني أن « يوليوس قيصر » كان يكره « الهره » ذكوراً وإناثاً ولا يستقر له حال إذا رأى أو سمع « هرا » أو « هرة » في قصره وسبب كراهيته هذا الجنس من الحيوان يرجع إلى أن « يوليوس قيصر » رأى في منامه أنه كان يرتحض فانقضت عليه « هرة » من نافذة المرحاض فخمشت عضو ذكورته ومن صبيحة تلك الليلة كره القطط ورأى فيها أفظع المنغصات .

هكذا روى التاريخ الحادثة الحلمية بدون تفسير . فهل سبب ذلك الحلم خوف القيصر الروماني من عدو كامن أو توقعه لطوارىء دامية تهز عرشه أو تسقطه قتيلاً..؟ .

إن الخوف من أي شيء هو سبب رؤيته في الأحلام في صور مغايرة لواقعه ولشكله. فقد يخاف المرء من خسارة تجارية فيراها في المنام حريقاً يلتهم داره أو وحشا يعترض طريقه . هذا هو التفسير « الفرويدي » للأحلام ولو عرفه « يوليوس

قيصر » لما كره « الهر » و « الهره » ولتعبدهما كما كانت تفعل « الأسرة الملكية الخامسة » في مصر سنة ٢٤٠٠ ق.م ، فقد عرفُ عن تلك الأسرة أنها كانت تعبد « الهررة » وترى تلك الفصيلة رمز الأنس والبركة ومن المعروف أن كهنة مصر الفرعونية كانوا هم الملجأ لتفسير الأحلام كما تشير آيات سورة « يوسف » فقد عبر يوسف الصديق بسجنه في « مصر » أربع رؤى الأولى رؤية سَبع بقرات سمان تأكلهن سبع عجاف . وكان تفسير تلك الرؤيا حدوث سبع سنوات عجاف تليهن سبع عميمة الرخاء . أما الرؤيا الثانية فرؤيا رَجلٍ حَلُم أنه يحمل خبزا تأكل الطير منه وكان تفسيرها هزيمة مكايد شديدة أما الرؤيا الثالثة فكانت رؤية سبع سنابل خضر تأكلهن سبع عجاف ، وكان تفسير تلك الرؤيا حدوث شدة يليها انفراج . أما الرؤيا الرابعة فإن الحالم رأى نفسه يعصر خمرا ، وكان تعبيرها الخروج من غُمّة إلى أفراح ، ولعل هذا كان سبب تسمية الخمر بالراح على حد رأي « الزمخشري » في « الكشاف » في سياق بيان الآية .

أما العرب الأوائل فلا عهد لهم بتفسير الأحلام في القرون الأولى بعد الميلاد برغم كثرة العرّافين والعرّافات والمتنبئين والمتنبئات فكانت تسمى الرؤى المنامية أضغاث أحلام غير أن هذه التسمية تدنو من التعريف العلمي لأن الأضغاث لغةً هي الأغصان الغزيزة الملتفة بعضها فوق بعض حتى تحتجب الرؤية وينعدم التمييز .

وهذه هي صورة الرؤى التي تشبه الحديقة أو الغابة لأن الرؤى صور من النفس تبدي في غير صورها النفسية فتبدو شديدة الخوف أو قوية الفرح ، وربما كان تجاهل الأحلام أو عدم البحث عن تفسيرها مردود إلى ذلك الواقع الكثيف الأهوال ، حتى فقدت الأحلام تهويلها .

فقد كانت تلك الأحقاب متواصلة العراك المسلح ، حتى كأن الناس كانوا يرون في اليقظة ما يهّون عليهم رؤيته في المنام . لهذا كان يتساءل الناس عن الطالع الميمون وعن الشفاء من الأمراض وعن مغيبات القدر ولا يتساءلون عن تعابير الأحلام لأنها

مجرد خليط من المشاهد أو أضغاث يغطي بعضها بعضا فما سبب تلك الأحلام..؟ .

يردها علماء النفس المعاصرون إلى ثلاثة أسباب :

١ ــ القلق الداخلي .

٢ ــ الخوف .

٣ ــ قلة النوم .

حتى قيل أن الحالم نصف يقظان . والنوم اليقظان ينتسب إلى القلق أو الخوف أو توتر الأعصاب ، وأيام الحروب تنفي هذه العوامل لأنها ممارسة الخوف عملياً . وهذه الممارسة تخرج العوامل النفسية إلى التجارب الميدانية . لهذا قَلَّت المخاوف من الأحلام ، لاقتحام الخوف أو بسبب اعتياده ، وبهذا قَلّ معبروا الأحلام ، بل قلَّت الهجسات الحلمية في الشعر الجاهلي لأن ذلك الواقع الطاحن استغرق التصور واستبد بالهجسات النفسية ، فكان شعور الإنسان بذلك الواقع يستلب كل تصوره ، ويمنعه من الإصغاء إلى داخله وما يندس فيه من أحلام ، ولما ساد الاستقرار النسبي في منتصف القرن السابع الميلادي تهاجست أحلام المنام فأشعرت بالخوف والبشائر على اختلاف أنواع الأحلام ، ونتيجة الحالة الاجتماعية إلى تفسير الحلم ، تصدى أفذاذ لتعبير كل رؤى . وإذا أردنا معرفة هذه البداية فإن أهدى دليل إليها هو القياس بإنسان الريف في بلادنا وفي حارات المدائن . فإلى قبل ثلاثين سنة ، كانت أغلب الأحاديث الصباحية هي رؤيا المنام فيقص هذا على صاحبه رؤيا نومه . كأن يرى أنه في المنام أكل لحماً أو عنباً فيرد عليه صاحبه ، بأنه رأى نفس الرؤيا قبل وقت . فكان التعبير موت ثوره أو جمله أو موت إبنه الغائب ، فكان تعبير رؤية اللحم فى المنام هو موت عزيز من الأهل أو من الأبقار والإبل فكان كل راء يستفيد بتعبير رؤيا صاحبه التي سبقت رؤياه كذلك النساء كن يقصصن رؤاهن على بعضهن باحثات عن التعبير فتقص هذه أنها رأت في نومها سيلا يكتسح القرية فتخبرها صاحبتها أنها رأت هذا قبل عام ، وعلى أثر الرؤيا نشبت فتنة بين أهل القريّة وتدعي ثالثة أنها رأت نفسها تأكل عنباً في المنام ، وبعد أيام وصل خبر موت ابنها أو أخيها وهكذا كان يفسر كل واحد وكل واحدة رؤيا المنام بحوادث سبقت رؤيا

آخرين وأخريات وذلك في القرى التي ليس فيها فقهاء من معبري الأحلام لأن الفقيه لا يعبر إلا إذا كان على إلمام بكتب تفسير الأحلام من أمثال كتاب محمد بن سيرين في القرن السابع للميلاد .

إذن فالخوف إنساني ، كما أن رؤياه في المنام إنسانية على أن هناك رؤى كانت ظواهرها تدل على البشرى وتأتي تعابيرها معاكسة كأكل الفواكه في الأحلام فإنه سبب وقوع آلام مريرة ، ولعل عرب الجاهلية كانوا يتطارحون في أيام السلم في كل صباح أحلام نومهم الليلي ، كما كان يفعل اناس بلادنا . بالإضافة إلى هذا فإن بعض الفقهاء كانوا يفسرون الأحلام بطرائق مختلفة عن تفسير الحالمين لبعضهم . فكان كل فقيه يبشر بالأحلام ولا يُخيف أي حالم من أحلامه كعادة المنجمين المحترفين لأن فقهاء اليمن يرون الرؤيا الصالحة وحي الأرض بعد انقطاع وحي السماء ، ولم يعبر عن هذه الهواجس نص من الشعر الشعبي ولا من المواويل سوى مقولات من أمثال هذه : من عبّر رؤيا نومه سلم من شر يومه ، لأن الأحلام في ذاتها أبعد من رؤية الشعر ، فهي تحتاج إلى تفسير غيبياتها لا إلى وصفها ولعل هذا سبب سكوت الشعر الجاهلي عن الأحلام حتى تصدى لتفسيرها بعض العلماء الزهاد بدلا من الكهان وعن قياس الأحلام ببعضها ، ولعل أشهر مفسر للأحلام هو « محمد ابن سيرين » المولود في خلافة « عثمان بن عفان » فقد نشأ « ابن سيرين » في مطلع فترة التحول ، حين انقسم الصحابة إلى معسكرين متقاتلين وكان « علي بن أبي طالب » يقود فريقاً من الصحابة وكان « معاوية » يقود فريقاً آخراً وتلك الأحداث على ما فيها من سر تحولي كانت مدعاة زهد البعض من أمثال « سعد بن أبي وقاص » و « عبد الله بن عمر » و « سعيد بن جبير » و « غيلان الدمشقي » و « محمد بن سيرين » وقد عُرِف « ابن سيرين » بالزهد عن الدنيا حتى أنه كان يطوي اليوم بدون أن يأكل أو يؤكّل أهله . وكانت تقول زوجته « إن خيراً منك يتزهدون ويكسبون قوتهم » وكان « ابن سيرين » يضرب لزوجته المثل بكثير من الأعلام الذين يكابدون الفقر لشغلهم بتحصيل العلم مثله وهكذا انتقل « ابن سيرين » من حلقة شيخ إلى حلقة آخر . حتى بلغ في العلم مبلغ المحققين وتميز على أقرانه بتفسير الأحلام ، فكان

يقصده الناس من رجال ونساء كل صباح ، وكان يعطي من التفاسير ما يطابق الحقيقة النفسية أو ما يدنو منها . لأنه كان يعتمد في تفسيره على واقع الفترة ، كما كان يهتدي بالآيات القرآنية كرؤيا إبراهيم ذبحه ابنه إسماعيل فافتداه الله بكبش من الجنة كما في سورة الصافات ، وبتجارب « يوسف الصديق » التي قصتها سورة يوسف وجسمتها جماعات القصاصين والوعاظ . فحين قصد « ابن سيرين » رَجُلٌ رأى أنه يحمل على ظهره حديداً فسر « ابن سيرين » هذه الرؤيا بوقوع شدة على ذلك الرجل وسوف ينجلي عنه مكروهها .

فقيل لـ « ابن سيرين » كيف علمت هذا التفسير..؟ .

فقال : من قول الله تعالى « وأنزلنا الحديد فيه بأس شديد ومنافع للناس » فاعتبر الحديد شدة ولكنه مقروناً بمنفعة ، فقرن الشدة بالشدة ، وإنجلاء المصيبة بالمنافع على حرفية الآية . وفي تفسير آخر لرجل رأى أنه يشرب الخمر في منامه قال : « ابن سيرين » سيفرج عنك ما أنت فيه من ضيق فقال الرجل : وكيف عرفت يا « ابن سيرين » ؟ فقال : هذا تعبير « يوسف الصديق » وهكذا أصبح « ابن سيرين » أشهر مفسري الأحلام لأنه كان يرى لها تعابير تخالف هولها . فذات يوم جاءت إليه امرأة ، وهي تعرق خجلاً من رؤياها . فقال « ابن سيرين » قولي ولا عليك فإن الأحلام من خطرات النوم ولا مأثمة فيها . فقالت المرأة : كيف أقول : ؟ قال : قولي ولا عليك . فقال : « أسرّي التي إن خفتِ الجهر » فاسرّت إليه بأنها رأت أن ابنها أصابها إصابة البعل فقال : « سوف ينالك على يديه خير كثير » . قالت : وكيف هذا..؟ . فتلا « وأنزلنا عليهم المن والسلوى » ولما دخل « ابن سيرين » السجن كان يقصده المستفسرون عن الأحلام ، فيعبر رؤياهم . وذات يوم جاءه رجل فقص أنه رأى القمر يدخل برج العقرب . فصاح « ابن سيرين » ملء صوته مردداً إني ملاق ربي ومات بعد أسبوع من تلك الرؤيا .

فقد أصبح الخوف من الرؤيا عادة تبحث عن المفسرين فتزايدت أعدادهم بفضل شهرة (ابن سيرين) الذي شغلت تفاسيره المجالس والأسواق طيلة خمسين عاما .

وكان مفسرا غير محترف وغير طالب أجراً من أحد على حين احترف هذا غيره بغية الكسب ، وإذا كان عصر (ابن سيرين) عصر الأحلام والشعر والعشق والثورات الحزبية والجدل السياسي ، فإن ثقافة ذلك العصر لم تشر إلى الأحلام إلا في لمحات قليلة أغلبها تدل على حلم اليقظة أو على تمني القلوب أما الإشارة إلى الأحلام فكانت مزيجا من السخرية بمفسري الأحلام ومن اللمح العلمي كما في قول توبة الحميري :

رأيتكِ في النوم تسقينني ... رحيق الثنايا وشَهد الجنى
فقالت : هجعتَ على حاجتين ... تمنيتَ أخرى وكنتُ المنى

فهذا النص يتضمن تفسيره على لسان المرأة التي فسرت الحلم بأنه أراد غيرها ، فكانت هي المنى . وهذا قريب من العلم (الفرويدي) الذي يرد معاكسة صور الأحلام لواقعها . فالذي يحلم إنه يمتطي فرساً هو يطمع في زوجة جاءت في الأحلام على صورة فرس أو سيارة كذلك الذي يحلم بمنصب فإنه يأتي في أحلام النوم في صورة دار أو صورة إمتلاك بستان كذلك الأحلام المزعجة ، فإنها انعكاس للمخاوف الدفينة كانقضاض وحش ، كمباغتة حريق ، كسقوط من حافة هاوية أو من رأس جبل أو من سطح دار . وقد ألمح إلى هذه المغايرة توبة الحميري قبل علماء النفس وقبل (فرويد):

فقالت هجعت على حاجتين ... تمنيتَ أخرى وكنتُ المنى

على أن هذا النص لم يلفت المفسرين ولا دارسي الأدب ، لأنهم ألحقوه بسائر الشعر الغزلي الذي كان يقّول المرأة ما لم تقل ، على أن تقويلها على هذا النحو جديد اللمح والمكاشفة ، فتوبة الحميري كان أول مَنْ تفرد بهذا الأيماض النفسي العلمي . بدليل أن الشعراء الذين تلوه ألحقوا الأحلام بنعمة النوم كما رأوا معاكسته .

كما قال صالح بن عبد القدوس وهو سجين :

إذا دخل السجان يوماً لحاجةٍ ... فرحنا وقلنا جاء هذا من الدنيا
وتسعفنا الرؤيا فجل حديثنا ... إذا نحن اصبحنا الحديث عن الرؤيا

فهذا وصف للأحلام لاختلاف عالم الرؤيا عن واقع السجن الذي لا تُفرح فيه إلا الرؤيا كوافد من الخارج يبشر بالانفراج وهذا الوصفُ لا ينطوي على تفسير مبشر أو محذر أما (البحتري) فسمى الأحلام خيال النوم :

إذا ما الكرى أهدى إليّ خيالها	شفى مني التبريح أو نقع الصدى
إذا انتزعته من يديّ إنتباهةٌ	حسبت خليلا راح مِنّي أو غدا
فلم أر مثلينا ولا مثل حبنا	نعذب أيقاظاً وننعم هجدا

فهذا النص يشير إلى أن الحلم السعيد تعويض من حرمان اليقظة وهذا يعطي دلالة على الاقتناع بالأحلام كوجه غيبي من وجوه الواقع المشهود . وهو برهان على غياب مفسري الأحلام عن جماعة المثقفين في العصر العباسي أما أبناء الشعب فظلوا يبحثون عن تفسير أحلامهم عند المنجمين وكتّاب التمائم أو يفسرون الحلم الجديد بتعبير الحلم القديم ، لأن تلك العوائد كانت قابلة للمقايسة لانعدام التفاوت الثقافي والبنيوي بين أبناء الشعب ، حتى أن تسمية الأحلام بالخيال أو تشبيهها به عند المثقفين من قصور المعرفة بالفوارق ، لأن تخيل اليقظان غير أحلام النائم ، ومع هذا فإن شعراء القرن التاسع الميلادي تشابهوا في مفهومهم للخيال والأحلام . فإذا رأى (البحتري) أن الأحلام من نعمة النوم ، فإن معاصرهُ (ابن الرومي) شبه شقوة اليقظة بتعاسة الأحلام لأنه لم يجد في أحلام النوم متعة الطعام والحب كما لم يجدها في اليقظة ، ومن المعروف أن (ابن الرومي) أصرح الشعراء بهجسات نفسه الراغبة المحرومة ، حتى أنه وصف الأطعمة التي تمناها ولم يجدها في مئات المقطوعات والأبيات .

كذلك رؤياه الخائبة فإنه ألح عليها بالتقصي والتوليد كما نرى في هذه المقطوعة :

ولقد منعت من المرافق كلها	حتى منعت مرافق الأحلامِ
من ذاك اني ما أراني طاعماً	في النوم أو متعرضا لطعامِ
إلا رأيت من الشقاء كأنني	أُثنى وأكبح دونه بلجامِ
وأرى الحبيب إذا ألم خيالهُ	ومرام قبلته أعز مرامِ
إلا منازعة تجر جنابةً	وتشب في الأحشاء أي ضرامِ

فأهب قد وجب الطهور ولم أنل ممن هويت سوى جوًى وسقامِ
طرد الكرى عني وراغ بحاجتي وقضى علي بأجرة الحمّـامِ
سبحان رَبّ لا يزال يتيحهُ ليزيدني في الغرم والإغـرامِ

فواقع اليقظة هو واقع الأحلام في مقطوعة (ابن الرومي) ربما قصد الشاعر بث الشكوى ولم يرد تصوير الأحلام ، وربما عرف واقعاً عقيماً حتى من الأحلام ، لأن الفترات الكالحة لا تعطي تصورا جميلاً مع أن فترات البؤس أبعث على الأمل في تغييرها وفي حدوث غيرها وذلك بحكم إصرار الحاجة .

بيد أن تشابه الفترات يجعل من القرون يوما واحدا ومن غرائب النقائض أن عصر (ابن الرومي) و (البحتري) كان من أخصب العصور ثقافيا رغم التداعي السياسي والتقاتل بين الطبقات الحاكمة حتى أن ثروته الثقافية تعززت وأثلت ثقافة القرن التاسع والعاشر الميلادي .

فلماذا كانت الثقافة بمعزل عن مجال التغيير الاجتماعي والسياسي ؟ .
هل السبب أنها كانت ثقافة قولية ونظرية..؟

من البديهي أن الفن القولي يسبق فن صنعة الأشياء وفن إمكان تغيير مجرى الزمن ومع هذا يبدو الامتداد سائدا من آخر القرن الثامن الميلادي إلى آخر القرن الحادي عشر الميلادي . وهي فترة الزخر الثقافي وعلى رغد المواسم الثقافية لم تتبرعم الأحلام التائقة إلى الإيناع ، فظلت صور التعبير عن الأحلام متشابهة عند (ابن عبد القدوس) و (ابن الرومي) و (البحتري) وطال هذا التشابه إلى أن بلغ زمن المعري آخر القرن العاشر وأول الحادي عشر الميلادي دون أن تتطور النظرة إلى الأحلام ، لأن الأحلام لم تتطور فتوحي تطورا تعبيريا .

إلى حد أن (أبا العلاء المعري) تبرم من الأحلام التي سماها أوهاما كرديف لألوان الخداع ، وشكى من هذا اللون الأحلامي كغيره من ركام الواقع . لأن الأحلام لا تُنْبي إلا بالشر إذ لا مجال لعكسه كما يعبر النص حرفيا .

إلى الله أشكو أنني كل ليلةٍ ... إذا نِمت لم أعدم طوارق أوهامِ
فإن كان شراً فهو لا شك واقعٌ ... وإن كان خيراً فهو أضغاث أحلامِ

هل هذه غاية تطورية في شعر الأحلام وعوائد خوفها وعادات الرجاء فيها..؟ .

إن المعري يمد رؤية (البحتري) و (ابن الرومي) في شكل مختلف ومنظور مغاير .

يقرر عدم جدوى الأحلام بل يرى حقيقة شرها وكذب خيرها إذا أوهمت به .

وعلى هذا فالأحلام عند المعري مبعث الخوف لأنها جاءت منه ولا تبشر بخير لأنه أضغاث أحلام على حين أن الشرعياني الصورة والتصور فالمستمر من هذه العوايد هو عادة الخوف من الأحلام أو عادة التعويض بالوهم عن الواقع المرجو كما في الأغنية اليمنية :

ذي ما ترى زفّة ولا تبلبال ... ترقد تزوج كل يوم رجّال

فالأغنية تشير إلى أن المرأة التي لم تظفر بزوج تعوض بالرقاد الذي يسخو بالأحلام دون ذكر الأحلام .

أما أدب عهدي الاجترار والانحطاط فإن أحلامه المنامية أكثر مرضا من التعبير الشعري ولعل أطرف رؤيا هي روية (ابن الجزار) الذي حلم بقيام القيامة ورؤية النساء عاريات في الشوارع .

قلت هذا يوم اللقاء المُرجّا ... ليت كل الزمان يوم القيامة

وعلى هذا فإن أحلام كل عصر كانت ملائمة لواقعه ، كأن الواقع كان صخرياً غير قابل للتحرك .

فتراءت الأحلام متشابهة تشابه واقع اليقظة وربما كان عصر صدر الإسلام أزخر بالأحلام الشعبية وأغنى بالمفسرين على عدة اتجاهات ، وإن كان (ابن سيرين) أغوص في النفوس وأهدى إلى السر النفسي في هدى الدين ، لأنه اهتم بتلك التجارب وما أسست من عوائد بحثت عن مهرب من المخاوف وعن وجوه مغايرة لأهوال الرؤيا ولبهجتها ، لأن عوائد الأحلام من أقدم عوائد الناس ومن أصلها نفسيا .

[illegible] النفسية بالأحلام وتفحّصت ما يصدر عن الناس في اللاشعور حتى نشأت مدارس اللاشعور « كالسريالية » و « البرناسية » اللتين تريا العقل قيدا لما يكمن من حقائق في الطوايا لأن عالم النفس مغاير للعالم المعتاد الذي تصنعه الوضعيات والتقاليد .

تاريـــخ العوائـــد الشعبيـــة شعريـــاً

من المقولات السائرة (عادات السادات سادات العادات) ، كما اهتم التاريخ بالأعمال الرسمية الكبرى اهتم الشعر أيضاً بمواضع اهتمام التاريخ ، فأغلب المدونات من الأشعار هي التي تسجل مسيرات الحروب العشائرية والسياسية ومراثي الأشراف ومواقع الفخر والحماس ، لأن هذه في منظور التاريخ الرسمي هي القضايا الكبرى التي تستحق التاريخ وتليق بالرواية وتنبه ذكر من أشاد بها وشأن من ندد بها لأن معارضة العظائم ضرب من العظمة ، كما أن قتال الشجعان البرهان على شجاعة مقاتليهم ، وإذا لاحظنا المدونات القديمة فسوف نلاقي أغلبها تزين بعنوان الحماسة « كحماسة أبي تمام وحماسة البحتري وحماسة ابن الشجرى » وقبل هذه المجموعات حماسة الأصمعي ، إلى جانب المفضليات « للمفضل الضبي » والنوادر « لأبي علي القالي » ، فهل كانت كل حصاد هذه المجموعات من الشعر الحماسي الذي يؤجج الحروب ويرفع شأن المناقب البطولية ويؤرخ اليوميات القتالية ؟ ، إن هذه المجموعات لا تقف عند فن الحماس الحربي وإنما تدون الأماديح والأهاجي والمراثي والخمريات والوصفيات والغزليات والوعظيات والحَكَميات إلا أن الطابع الغالب عليها النزوع الحماسي وفن شعر الحرب وامتداح المحاربين ، ومن طبيعة الأبطال في الحروب أن يكونوا أجواداً عشاقاً في السلم للتلازم بين الجود والشجاعة ولترابط بين البسالة الحربية وشرف الأنساب ، وبين العشق والرجوله ، فرثاء الأشراف أو مدحهم أو هجوهم يتصل بأي وجه من الوجوه بفن الحماسة كما تبرهن قصائد ومقطوعات المجموعات الحماسية حتى الأماديح أشادت بعادات السادات لأنها سادات العادات على حد قول مسلم بن الوليد :

عودت نفسك عادات خلقت لها   صدق الحديث وإنجاز المواعيدِ

فعادات الأشراف في هذا المنظور هي شرائف الأخلاق أو التعود على الأخلاق الشريفة ، كذلك مدح الأشراف وهجوهم فإنه لا حق بالعادات النفسية التي يفصح عنها الأدب أو إلأدبية التي تبوح بها النفوس على حد قول الشاعر الأول .

مدحت زهيراً ثم أني هجوتهُ وما زالت الأشراف تهجا وتمدحُ

لكن لماذا يستغرض المديح الأشراف ثم يعرضهم لمعائب الهجائيين ؟ ، مرد هذا إلى أن الشرف مطموع فيه عند الذين يتوارثونه وعند الذين يطمحون إليه ويعجزون عن الوصول ، كل هذه العادات الشريفة أو السيدة في مفهوم الأوائل كانت موضع الشعر ومحور التاريخ والأقاصيص وقل من فطن إلى العادات الشعبية على وفرتها في أشعار الشعبيين وعلى وجودها في الشعر عامة ، حتى عند الشعراء الرسميين ، ذلك لأن تلك العوائد الشعبية كانت منبثة في العشائر ، فلم تكن موضع التمدح ولا مكان التعييب ، ولكنها موضع القول على أي نحو من الأنحاء ، فقد كانت كل قبيلة شعباً مستقلاً بعوائده قد تشترك معه عشائر أخرى في بعض العادات وقد تختلف صور هذه العادات وصوَر التعبير عنها عند شعراء العشائر ، ذلك لأن عادات الشعوب على تشابهها ليست موضع التاريخ الرسمي وإن أشار إلى بعضها كُتَّاب الرحلات ، وإنما هي مجال الدارس الاجتماعي ، فعندما أشارت الأشعار العربية إلى العوائد المتبعة لم تتمدح بها كخصال حميدة و لم تحط من شأنها كنقائص اجتماعية ، وإنما سجلت الأشعار تلك العوائد عرضاً ، فلم تستخلص أسبابها لأن هذا غرض الفلسفة و لم تتساءل عن أصول نشوءها لأن تلك مهمة العلم ، فلم يشر أي شاعر إلى أسباب عادة أومأت إليها أشعاره ، و لم يتبن الرواة والمدونون هذه الأشعار كسجل للعوائد العشائرية وإنما روى بعضها النحاة كشواهد على قواعد الإعراب ، ورواها بعض المدوِّنين كضرب من الأوصاف واستكثر منها مؤلفو المستطرفات في العهود المملوكية والتركية ، وكان أكثر روايتها قبل المستطرفات على جهة الاستطراد والتقصي لشعر أي شاعر ، من تلك العوائد التي أرخها الشعر وجهل الرواة أسباب تاريخها الشعري عادة تعليق عدة القتيل المحارب على شجرة قرب الحي أو على خشبة في سطح دار ، فلماذا كانت بعض القبائل تعلق عدة القتيل أياماً أو أسابيع ؟ لم يعلل المؤرخون لهذه العادة بل لم يدونها أكثرهم وإنما تناولها الشعر في سياق رثاء القتيل تارة وفي حد ذاتها تارة أخرى ، كما يقول قيس العرني في عدة قتيل معلقة :

لا تفرغي منه ياعدّاته أبداً ولا غدى القبر عنك الملبس البدلا

ما أن تلوحي للحظ العين مسبلةً   حتى يرى القلب فيك السيف والرَّجُلا

فهذا النص يومي ألى عدات المحارب من خوذة ودرع وسيف وثياب وجورب ، بدليل الجمع في عبارة عدات ، فهل كانت هذه العادة سائدة بين أكثر من عشيرة ، أم أنها عادة عشيرة بعينها ، فلماذا سجل الشاعر هذه العادة في رثاء القتيل دون أن يوميء إلى سر عادة تعليق عدة القتيل أو إلى الغاية منها ؟ هل كان تعليق تلك العدة دعوة إلى الأخذ بثأر القتيل أو أنها مجرد استبقاء لذكراه أو أنها رمز لاستحضاره من غيابه ؟ لم يتغلغل النص في التفاصيل ، بل لم يؤكد على أنها عادة وإنما دلت على العادة قراءة النص ، وربما لم يحتاج الشاعر إلى تعريف المعروف عند أهل زمنه وأهل حيه فمن عادة العراقيين إلى الآن تعليق ثياب القتيل وربما كانت امتدادا من عهد ذلك الشاعر ، غير أننا اليوم نقرأ تاريخ عادة لا بد أن تكون سائدة في قبيلة أو في قبائل ، لأن كل بيت يجري في عادات محيطه ولا يستقل بعادة خاصة به ، إذاً فعادة تعليق عدة القتيل كانت سائدة وإن اختلفت طرائق هذا التعليق ، ففي بلادنا ما يزال الناس يعلقون ثياب الميت أياماً بعد موته حتى يتم إنفاقها على من يستحقها ، أما القتلى فإن أغلبهم يكفنون بثيابهم إذا سقطوا في الميدان وتعذر حملهم إلى البيوت ، لكن لا بد من رفع رمز يحمل اسم الشهيد أو ينبه إلى ذكراه ، فهل كان تعليق ثياب القتيل رمز إلى رجوعه من الموت ؟ تشير بعض الأشعار إلى انتظار رجوع الميت كالغائب في رحيل كما أشار كُثَيِّر عزة في القرن السابع الميلادي ، إلى محمد بن الحنفية .

وسبط لا يذوق الموت حتى   يقود الخيل يقدمها اللـواءُ
تغيَّب لا يُرى فينا زماناً   برضوى عنده عسل ومـاءُ

فأبيات كُثَيِّر في ابن الحنفية امتداد متطور لأبيات العرني الذي دعى لعدة قتيلة ألا تفرغ من صاحبها ابداً ، إلا أن « كثير عزه » أوضح رجعى الميت واعتبر الموت مجرد غياب مؤقت ينتهي بالأياب كالرحيل الدنيوي على طريقة الكيسانيين أو الهاشميين الذين آمنوا بامامة أبي هاشم نجل عليّ من زوجته الحنفية ، إذن فعادة تعليق ثياب الميت ذات دلالة اجتماعية وفكرية لأن العادة تنشأ بأسبابها وتتطور بتجدد مسبباتها ، هذه واحدة من العادات الشعبية التي أرخها الشعر ، ربما كانت هذه العادة غير عامة

لكن هناك عادات عامة لم يشر دارسو الأدب إلى مسبباتها على وفرتها في الشعر الطللي ، فقد كان من المعتاد أن يوقف الشاعر ناقته أو فرسه بعيداً من الأطلال التي كانت يوماً بيت الحبيبة ، ويتقدم العاشق إلى تلك الأطلال ماشيا على قدميه وقد أشار إلى هذا الشعر الجاهلي ثم تطورت هذه الإشارة في أشعار العصور التالية ، قال امرىء القيس :

وقوفاً بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أساً وتجملِ

فهذه إشارة وجيزة إلى عادة الأحباب في التوقف عند طلول الحبيبات ، بعد أكثر من مِائة سنة وسع نظرية هذا المعنى الشاعر ذو الرمة :

حبست على ربعٍ لمِيَّةَ ناقتي وما زلت أبكي عنده وأخاطبه
وأسقيه حتى كاد مما ابثهُ تخاطبني احجاره وملاعبه

فامتداد نظريةِ المعنى تتجلى في تشخيص المكان وإعارته الصفة الإنسانية من بث حديث والبوح بالنجوى ، فمكان الحبيبة هنا هو الحبيبة بفضل تطور الرؤية الشعرية وسوف نلاحظ اختلاف هذه الرؤية حتى تنتقل من التشخيص عند ذي الرمة في القرن السابع إلى التقديس عند المتنبي في القرن العاشر ميلادي ، أي بعد عصر الأطلال بخمسة قرون ، ألم يقل المتنبي في ربع الحبيبة :

فديناكَ من ربع وإن زدتنا كربا فإنك كنت الشرق للشمس والغربا
وكيف عرفنا رسم من لم تدع لنا فؤاداً لعرفان الرسوم ولا لُبّا
نزلنا عن الأكوار نمشي كرامةً لمن بان عنها أن نلم بها ركبا

فقد تطورت عادة العشاق الجاهليين إلى نظرية التشخيص في العصر الأموي عند ذي الرمة ثم إلى عقيدة التقديس في العصر العباسي ، كما في أبيات المتنبي ، لأن القصاد لا ينزلون عن ظهور إبلهم إلا لزيارة الأماكن المقدسة ، فإذا كان امرىء القيس استوقف راحلته بعيداً عن الأطلال..وإذا احتبس ذي الرمة ناقته بقرب الطلل فإن المتنبي نزل عن كور بعيره لكي يمشي تكريماً لربع الحبيبة الذي كان دارها ، وهكذا تتطور المفاهيم عن العادات بتطور النظريات الشعرية ، فكما تطورت عادة تعليق ثياب القتيل من رمز لذكراه أو دعوة لثأره إلى نظرية رجعة الموتى عند الكيسانيين، كما أعرب عن هذا شاعرهم كُثَيِّر ابن عبد الرحمن ، كما تطورت هذه العادة تطورت عادة الوقوف عند الأطلال من وقف

تتذكر إلى تشخيص المكان إلى تكريمه لكرامة أهله عند المتنبي ، غير أن هناك عادات وقفت حيث بدأت أو لم تتكشف أطوارها الأدبية كما في قول أبي دؤيد الحميري مخاطباً زوجته في شأن ابنته .

إذا استبدلت بمنام الرضاع ... فراش البعولة حيي بها
كلي بالرياحين اختاً لها ... وإلا اخاً ليس من تربها

فبهذه إشارة إلى عادة ضيافة إذ كان العربي يحيي الضيف بالرياحين ، غير أن أبا دؤيد رأى ابنته الشابة أبهج لاستقبال الضيف من الرياحين فطلب من زوجته أن تقدم بنتها لأستقبال الضيف وأن توكل حمل الرياحين إلى أخت صغرى أو إلى أخ صغير ، أما الشابة الناهد فهي انظر وأشذى من الرياحين وأجدر باستقبال الضيوف ، على أن هذا النص لم يظفر بدراسة تتقصى خلفيته من العادات ، وإنما أورده ابن جنّي النحوي دليلاً على العطف « بلا » وإن كانت مسبوقة « بالواو أو بأو التخيرية أو التقسيمية » على أن بيتي الحميري يسجلان عادة شعبية في إكرام الضيوف وفي حسن استقبالهم ، لأن الاستقبال بالرياحين من العادات الشائعة والوفيرة التمثيل بالشعر من أمثال قول النابغة الذبياني في الغساسنة :

رقاق النعالِ طيب حجزاتهم ... يحيون بالريحان « يوم السّباسبِ »

وقد نال بيت النابغة وأمثاله حظه من الاهتمام لأنه في مديح أشراف وليس مجرد إلماح إلى عادة شعبية كما في قول الحميري ، على أن بيتي الحميري يدونان عادة بيوتيه خلاصتها إن البنت تظل في فراش الرضاعة حتى تبلغ الحلم ثم تنتقل إلى مضجع الزوجية في انتظار الزوج ، وعندما تبلغ هذه السن تشارك أمها في استقبال الضيوف وتلوح الشابة كازكى ترحيب للقادمين ، فهل هذه العادة غير سائدة ؟ هناك قصيدة ذات قصة تشير إلى شيوع تلك العادة شعبياً ، كان هناك رجل فقير اسمه (المحلّق) وكان له سبع من البنات العوانس باستضاف الشاعر الأعشى ، فامتدحه حتى طار صيت المحلق وزوج بناته إلى سبع بيوت من بيوت الشرف والسخاء ، وقد اشتهرت قصيدة الأعشى وبطلها وبطلاتها ، فهل استقبلت إحدى السبع البنات الأعشى ؟ ربما و لم ينسج القصاصون لأبيات الحميري حكاية كحكاية الأعشى والمحلق ، وإنما ورد نصه شاهد على العطف (بلا) كما سبقت الإشارة :

كلي بالرياحين اختاً لها وإلا أخا ليس من تِربها

أما البيت الأول فكان من الممكن أن يلحق بوصف الآباء لبناتهم الحلوات و لم يفطن دارس إلى ما وراء ذلك النص من عادة أرخها ذلك الشعر والاستشهاد النحوي ما يزال غامضا نتيجة التقدير والتأويل ، وهناك عادة أراد التفنن القصصي مغالطتها ، يحكي أن امرأة من فزراة في القرن السابع الميلادي مرت فرأت على طريقها مسجدا فتساءلت من بناه فقيل أنه الحجاج بن يوسف الثقفي السفاح الشهير ، فكتبت تلك المرأة على جدار المسجد هذا البيت :

بنى مسجداً لله من غير مالِهِ. فكان بحمد الله غير موفقِ

فتساءل الحجاج عن الذى كتب ذلك البيت ولما بلغه خبر تلك المرأة تقصى سلوكها فعرف أنها امرأة خيّرة تعود المرضى وتحمل إليهم ما يستطيبون من المأكل فأمر الحجاج أحد الناس أن يتمارض وأن يطلب رماناً إذا زارته تلك المرأة كما ألزم صاحب بستان أن يمنع من تلك المرأة الرمان ما لم تمكنه من نفسها فرضخت للطلب لكي يرد الحجاج عليها بقوله :

ومنفقة الرمان من كد فرجها لكِ الويل لا تزني ولا تتصدقي

وهذه قصة مفتعلة لأن إهداء الرمان إلى المرضى كانت من عوائد الشاميين والعراقيين وفارس ، وعلى هذا يقول الشاعر المبدئي في عائدته :

جاءت بغصن من الرمان ملء يدي وطيب رمانها ما يشتهي كبدي
فلو أثابت بما تطويه حلتها إذاً شفتني من التبريح والكمدِ

قال البيروني من عادة أهل سابور أن يهدوا إلى المرضى الرمان في أغصانه ولا يقتطفونه من [illegible] ، إذن فحكاية الحجاج مع الفزارية من تلفيق [illegible]صين لأن إهداء غصن الرمان للمرضى من العادات الشعبية كما سجل الشاعر المبدئي في القرن الرابع على رواية أبي حيان التوحيدي ، فالشعر في تاريخ العادات أصدق من القصص الملفق الذي ينسج للأحداث الرسمية وما قيل فيها من شعر مقدمات من الحكاية لتبرير افتعالها

أو للإقناع بتوهمها ، فلم تحمل قصة الحجاج مع الفزارية إلا عادة تقديم الرمان للمرضى ، أما انزلاق المرأة فى الخطأ على يد البستاني فمجرد حكاية لا تثبت للنقاش ، إذ لا يمكن وجود الرمان في بستان الأمير دون سائر البساتين وبالأخص في العراق موطن الرافدين ، وإذا أمكن وجود الرمان في بستان دون سواه فإن المرأة الفزراية أذكى من أن تبيع نفسها مقابل حبات من الرمان على أن زيارة المرضى بالغصون أبهى رمز إلى عودة العافية إليهم ، لأن الأشجار كالناس تذبل ثم تخضر ، فكما أكدت بعض العادات التيمن بغصون الرمان المثمرة رمزت عادات أخرى ، (بغصون الأراك) كما قال الشبلي البغدادي في صديق مريض في القرن الخامس الهجري :

هزن إليه قضيب الأراك   فماست على عوده العافيه

فهذا تسجيل لعادة شعبية في عيادة المرضى بغصون الأراك وهي تشبه عادة غصون الرمان لأن الغصون الخضر رمز العافية بعد سقم باعتبار أن الأغصان اخضرت بعد اصفرار وهذه العوائد شعبية لأن الشعب الكادح في الأرض أدرى بأسرار النبات وأكثر تداويا بالأعشاب وتيمناً بما تنبته الأرض لأنه مصدر النقاوة لاغتساله بالأمطار وأضواء الأقمار والشموس والأنداء ، فمن العادات اليمنية اقتطاف غصن واقترانه بحجر عند مفارقة القرية كتيمن بالعودة إليها ، إذ يلقي المسافر بعود وحجر على حدود قريته مردداً هذا الدعاء (حجر وعود يا الله نعود) لأن العود رمز الإنبات والنمو كما أن الأشجار رمز التشبث بالمكان .

غير أن هذه العادة المحلية لم تظفر بشاعر يؤرخها من الداخل كالشبلي البغدادي الذي أرخ عادة إهداء غصن الأراك أو كالشاعر المبدئي الذي أرخ عادة إهداء غصن الرمان ، لأن الشعر الشعبي أعنى بإنطاق عادات الشعب كما برهنت النصوص السالفة وكما يبرهن هذا النص للشاعر سحيم عبد بني الحسحاس الذي أرخ عادة نساء بني صبير أو عادة العشاق والعاشقات من تلك القبيلة فقد كان العشاق يلتقون فيشق العاشق ثوبه ثم تشق العاشقة قناعها ثم يتابع شق الثياب حتى يكاد الكل يتعرى كما يوضح نص سحيم :

كأن الصبيريات يوم لقيننا ضباء حنت أعناقها في المكانسِ

وهن بناتِ القوم إن يشعروا بنا يكن ببنات القوم إحدى الدهارسِ

فكم قد شققن من رداء محبَّرٍ ومن برقع عن طفلة غير عانسِ

إذا شُق برد شق بالبرد برقعٌ دواليك حتى كلنا غير لابسِ

فهذا تسجيل لعادة غرامية تنتظم العاشقين والعاشقات غير أن سحيم كان يكابد عنف أسياده من بني الحسحاس لفضحه هذه المواقف النسائية القائمة على عادة ، فبعدما اشتهرت (يائية سحيم) سقاه الصبيروين زقاً من الخمر وأمروا نساءهم أن يخطرن أمامه والتي يندفع إليها في تلك الحالة من السكر فهي التي يقول فيها هذا الشعر :

وكان وسادانا إلى علّجانةٍ وحقف تهاداه الرياح تهاديا

توسدني زنداً وتحنوا بمعصمٍ علي وتلوي رجلها من ورائيا

وكان يقع سحيم في الاندفاع إلى إحداهن أو إلى أكثر من واحدة فيشده الصبيريون إلى شجرة ويسوطونه ويظل مشدوداً حتى تفك عقاله إحداهن ، إذن فسحيم كان يؤرخ خصوصية نسائية ينبغي حجبها ولكنه كان ينتهك الحجاب المرعي لأنه عبد أسود يريد أن يحقق حريته القولية تعويضا عن حريته الإنسانية ، ومع هذا فإنه أرخ عادة كانت محاطة بالكتمان لاتصالها بحرمة البيوت ، وكان « نصيب بن رباح » وهو من جلدة سحيم يتذمر من مصارحة نده ويقول أخزاه الله كم انتهك من سر مصون وظل أغلب شعر سحيم مطويا إلا ما يستشهد به النحوي أو البلاغي أو متتبع القصائد المغناه على حين حظي مثيله نصيب بن رباح بالتفات المؤرخين لجودة أماديحه حتى أنه فتن البيانيين بقوله في سليمان بن عبد الملك :

فعاجوا فأثنوا بالذي أنت أهلهُ ولو سكتوا أثنَت عليك الحقـائبُ

أما سحيم فاستحيا الرواة من صراحة شعره لأنه أرخ السريات من العادات الغرامية ولأنه من الرقيق المستضعف الذي تطاول على مصونات السادة وغرام السيدات فلم يجمع من شعره إلا نحو عشر قصائد نشرت في الهند عام ٧٨ من هذا القرن . وقد تثير هذه المجموعة الصغيرة فضول مؤرخي العادات المستسرة ، إذن فقد كان سحيم جريئا لكي يتجاوز عبوذيته فصرح حيث ألمح أمثاله وربما كان لعبوديته دخل في اضطهاده وجرأته ومن الجميل أن العادات التي

أرخها سحيم نشأت من طينة الشعب فلم يُقَوِّل سيدات القصور كابن أبي ربيعة وإنما أفصح عن فلاحات وحاطبات كن أقرب إلى طبقته بفعل العبودية الأبوية والزوجية وعلى هذا فإن العادة التي أرخها سحيم كانت خصوصية ريّفية أو أقرب إلى الخصوصية ولكنها في نفس الوقت عادة تجمع بشري فهي أقرب إلى العادة النواسية أو الخيامية أو إلى عادة كل أخوة الكأس في كل شعب وعصر ، فقد كان من عادة هؤلاء الرهط أن يريقوا كأساً أو كأسين على ذكرى الزميل الذي اختطفه الموت كما يقول محمد عبد الله السلمي في القرن الرابع هـ :

إذا ما تحلقنا على الدن بعدهُ أرقنا على ذكراه كأساً وثانيه
وخلناه بين الشرب يسكر قبلنا فيرعش عوداً أو يمازح ساقيه

فهذه عادة أهل الجلسات الحمر حين يفتقدون أخاً فإنهم يريقون على ذكراه أكثر من كأس إلى الأرض مرددين « لا عطشت أبدا لا طال عنا غيابك » ولعل هذه العادة ممتدة من عادة تعليق درع القتيل أو من عادة توديع الميت في لحده بقولهم « لا تبعد» وإلى مثل هذه العادة صاح مالك بن الريب في مرثاة نفسه .

يقولون لا تبعد وهم يدفنونني وأين مكان البعد إلا مكانيا

من هذا التوديع الذي كان اعتيادياً نشأت عادة الندامى الذين كانوا يريقون الكؤوس على ذكرى الفقيد أو الفقداء وتولى الشعر وحده تاريخ هذه العادات الشعبية فإذا استقصينا التواريخ العامة والخاصة لا نجد تبسيطاً لهذه العادات كلها ولا إيماءً إلى أسبابها ولا إلماحاً إلى تطورها مع أن الأقاويل الشعرية لم تقف عند تسجيل هذه العادات في أول نشؤوها وإنما تطورت بتطور العادات نفسها ، فكما تحولت عادة تعليق ثياب القتيل إلى نظرية رجعة الموتى تحولت عادة الوقوف عند الأطلال إلى تقديس الأماكن التي رحلت عنها الحبيبات وكما تطورت عادة توديع الموتى بدعوة الرجوع إلى إراقة الكؤوس على ذكرى الموتى من الأحباب تطورت عيادة المرضى بالأغصان من غصون الرمان إلى غصون الأراك إلى باقات الزهور في عصرنا ، أما

العادات التي أرخها سحيم فظلت موضع الاستلطاف وألحقت بتخيل العشاق وإن انطوت على عوائد تفرد ببثها الشاعر سحيم ، إذن فتاريخ العوائد منبث في أشعار الشعبيين وفي شذرات من الشعر الرسمي وكل هذه العوائد مثار البحث والتقصي لما فيها من قبسات إنسانية ومن معالم تطور للحياة الإنسانية والثقافية معاً ، فهذه العادات أساسيات اجتماعية كما أن تسجيلها يتضمن قيما إنسانية وفنية ، ذلك لأن تلك العادات والأقاويل الشعرية عنها أساسيات فلسفات الشعوب وصور تمنياتها ومخاوفها ولولا هذه النفثات من الشعر لظلت تلك العوائد راسبة في أقبية الصمت فصدق من قال « أن الشعر أصدق من التاريخ » لأنه صوت الدخائل الإنسانية وتاريخ ما طوت التواريخ .

● ● ●



التـمدح بالعوائـد الشعبيـة

سبق التنويه في البحث السابق إلى أن الأشعار والأمثال دونت العادات الشعبية بدون تمدح بها أو نعي عليها وإنما سجلتها كظواهر واقعية أعطت اختبارا فاهت به الأقاويل ، كذلك سبق التنويه إلى تطور العادات والتعبير عنها بتطور الرؤية الثقافية وهنا يمكن تلمس جانب آخر من العوائد ذلك هو الافتخار بها كمناقب عظيمة مثل الشجاعة والسخاء وإكرام الضيف وحماية المستجير وتربية البنين على مغالبة الشدائد . ومعرفة هذه العوائد بكل جوانبها يبصرنا بعصرنا لأن أصح المقاييس لتقويم أي شعب هو معرفته بالماضي لكي يتجلى حاضره ويتلمح مستقبله ، ذلك لأن كل مغزى عظيم في التاريخ متناسج في واقع اليوم على أي شكل ، ولعل العوائد الشعبية أدعى للدراسة لأنها من صنع الشعب ومن أهم أشكال تفكيره وثقافته وكلما تصنعه الشعوب في كل العصور فهو باق ببقاء الشعوب وإن أسرعت به التحولات فإنها تطور عن أصل ، فليست معرفة الماضي لذاته وإنما هي مكاشفة لليوم وتنبؤ بالغد ، وقد تبين أن أهم إبداع ثقافة العصر هو اعتصار الماضي ومنهجة أفكاره تحت مفاهيم معاصرة فإذا كانت العوائد الشعبية مجال الأقاويل الشعرية والفكرية فإنها اليوم مجال الاعتصار أو الانتخال لكي لا يتكرر الماضي حرفياً ولكي يلوح اليوم والغد على أساس من الرؤية الثقافية وعلى نظرية تغييرية إذ لا يمكن التغيير إلا بمعرفة المتغيرماديا وبكل أطواره وبكل جوانبه ، وقد لاحظنا الأشعار المؤرخه للعوائد أنها اقتصرت على التسجيل ثم انتقلت إلى التفكير ، أما التمدح بالعوائد فإنه يبرهن على قيمتها عند ملتزميها وهذا معطىً ثقافي يثري ملكة الاستبصار لأننا اليوم نستقبل أخبار المعارك الطائفية في أكثر من شعب ، وليست الحروب الطائفية إلا عشائرية مقنَّعة بمذهب أو ملة أو نحلة أو بطابع جغرافي ، إذن فاكتناه الفخر العشائري بالعوائد يدلنا على مكامن أسباب الطائفية ذات الدوي الناري اليوم ، صحيح أن للاقتتال الطائفي أسباباً خارجية تمده بالحرارة ولكن الأيادي الخارجية لا تحرك إلاَّ متحرك أو ممكن التحرك ، بهذا يلح الحس المعرفي على استقراء الماضي وتبين امتداده في الحاضر وبهذا يعطي

تفسيراً لغوامض اليوم ويمكن البدء بأحداث الحروب القديمة وما كانت تقوم عليه من عوائد ، فقد كان المتحاربون عندما يتنادون إلى الغارة أو صدها يغمسون أيديهم في عطر (أم منشم) ويقسمون الأيمان على ذلك العطر أن يواصلوا الحرب حتى نصر العشيرة أو فناء كل رجالها .

فعادة عطر أم منشم من أقوى مساعر الحرب في شبه الجزيرة العربية وقد توشحته الأشعار وأرخته كعادة من جهة وكبطولة حربية من جهة أخرى وكحماقة بشرية من جهة ثالثة وألمح زهير إلى الصفات الثلاث في مدحه لهرم بن سنان والحارث ابن عوف لسعيهما في الصلح بين عبس وذبيان :

تداركتما عبساً وذبيان بعدما   تفانوا ودقوا بينهم عطر منشمِ

فهذا البيت وجملة أبيات من القصيدة إشادة بمساعي السلم وتنديد بالحرب على أن هذه الإشادة والتنديد ينطويان على وصف المحاربين بالحماقة فهذا البيت وأشباهه تنديد ضمني بعوائد عطر أم منشم لأنه يفاقم كوارث الحرب حتى لا تصل إلى نهاية إلا بنهاية حملة السلاح ، فهذه العادة كانت حربية وكانت سبب الدعوة إلى السلام لأن تلك الحروب ــ مهما كانت أسبابها الاقتصادية ــ لا تحتوي غاية شعبية أو تغيرية ، ولعل عادة عطر أم منشم كانت تقليداً اجتماعياً ينتظم كل العشائر غير أن العادات العامة لا تمنع من العادات الخاصة ومن الأكثر خصوصية فقد كان الشعراء الصعاليك يتفاخرون بخروجهم الليلي دون أن يوصوا بزوجاتهم وأطفالهم أحداً كما أفصح عن هذا تأبط شراً :

خرجنا ولم نعهد وقلَّت وصاتنا   ثمانية ما فيهم من مُغيَّبِ

فهذه عادة صعاليكية مغايرة لكل عادات الذين يخرجون للحرب أو للأسفار لأي [illegible] أو اختلاف نوعها كانت واردة .

قيل أن قبيلة تغلب كانت تقاتل رجالا ونساء وكان التزام المرأة كالتزام الرجل وإن كانت دونه عملاً وبهذه العادة تمدح عمرو بن كلثوم التغلبي :

على آثارنا بيض حسانٌ   نحاذر أن تقسم أو تهونا

يقتن جيادنا ويقلن لستم　　بعولتنا إذا لم تمنعونا

فلماذا باهى شاعر تغلب باشتراك النساء حربياً ، هل غير التغلبيات لم يحاربن ؟ ربما كانت التغلبيات أكثر حظوراً حربياً وربما لاقى التغلبيون تعييب العيابين لاعتمادهم على النساء في الحرب فاضطر الشاعر التغلبي أن يبرر تلك العادة وأن يكشف عن سببها ، فهذا التمدح ضرب من إسكات العيّابين ، لأن قتال النساء إلى جانب الرجال أحفز لشجاعة الرجال ، غير أن هذه الشجاعة ستحتاج إلى نقاش فهل وجود النساء في المعركة سبب الشجاعة وإذا غبن غابت البطولة ؟ لقد حدد الشاعر مهمة المرأة التغلبية بعلف الجياد وبالتحريض على الإقدام على أن غالبية النساء كن يحاربن ، ربما كان التغلبيون أكثر حشدا للنساء فأحسوا فرادة عادتهم ووجاهتها حتى تبدّت مشاركة المرأة عادة تغلبية امتدحها الشعر وفسر أسبابها .

ولا شك أن هذا الامتداح شكل من الجدل الذي يتوخى إقناع المعترض أو إفحام العياب ، مهما كانت العادة التغلبية أغلب في تلك العشيرة فأن في كل عشيرة نساءً محاربات أو محرضات على الحرب كما في المثل الحميري : إن ريحانة الخد رادعى ليوم الكر » غير أن التغلبيات كن في مقام الرجال بدليل التمدح بعسكرية المرأة ، وعندما انتقل المجتمع من العشيرة إلى الأمة امتلك كل نظام جهازاً عسكرياً وشرطياً يغنيه عن القتال العشائري ، وتحت مفهوم النظام واحتراف الجندية انتقلت المرأة من محرضة على القتال إلى خائفة من القتال وبالأخص زوجات الخلفاء والقادة كما أشار « كُثَيِّر عزّه » في تجاوز عبد الملك التماس زوجته تركه الخروج إلى الحرب :

إذا ما أراد الغزو لم تثن عزمهُ　　حصان عليها عقد در يزينها

نهته فلماً لم ترَ النهي عاقهُ　　بكت فبكى مما شجاها قطينها

فقد احتجبت المرأة عن الحرب وصارت مدعاة جبن في عصر التمدن والجيوش المحترفة فكان تجاوز جبن المرأة وخوفها من آيات شجاعة الأزواج والأبناء كما في قول كثير السابق ، وكما في قول عبد الملك بن مروان حين سأل صحبه : من أشجع الرجال فعددوا الاسامي فقال عبد الملك : أشجع الكل مصعيب بن الزبير لأنه خرج إلى القتال

وهو يعلم أنه مقتول وفي داره عقيلتا قريش سكينة بنت الحسين وعائشة بنت طلحة ، فقد تحولت المرأة من مسعر حرب إلى سبب جبن في ظل نظام الخلافة ذات الجهاز العسكري ، غير أن أبناء الشعب ظلوا محاربين وإن تضاءل دور المرأة ، حتى كاد يقتصر على التحريض من بيتها وكان تحريضها بمثابة امتداد عادات جداتها كما قال البحتري في القرن الثالث.هـ في حرب ربيعة في القرن التاسع الميلادي :

أسِفْتُ لأخوالي ربيعة إذ خلت	مرابعها منها وأقوت ربوعُها
تُقطّع من وتر أعز نفوسها	عليها بأيد ما تكاد تطيعها
شواجر أرماح تُقطّع بينهم	شواجر أرحام ملوم قطوعها
حمية شعب جاهلي وعـزة	كليبية أعيا الرجال خضوعها
تذم الفتاه الرَودُ شيمة بعلها	إذا بات دون الثأر وهو ضجيعها

فقد أصبحت المرأة الشعبية مجرد محرضة من بيتها غير فاعلة قتالياً ، فوصف البحتري امتناع المرأة عن زوجها عند تركه الحرب يشبه قول هند بنت عتبة في تحريض قومها في حربهم مع الرسول ﷺ :

أن تُقبلـــوا نعانـــقْ	ونفـــــــــرش النمارقْ
أو تدبـــروا نفـــارقْ	فـــــراق غير وامـــقْ

على أن هند كانت تردد هذا النشيد في الميدان من خلف الرجال ولم يكن تحريض من المنزل كفتاة ربيعة التي أشار إليها البحتري .

بهذا يتبين أن عادة حربية المرأة لم يتمادا في تطوره كما وصفه عمرو بن كلثوم أو كما تبدى في معركة أحد وإنما مد العادة أو بعض جوانبها المحاربون الشعبيون على حين اكتفى الخلفاء بالنظام العسكري ، فعند خروج الحسين بن علي عليه السلام من مكة إلى العراق اصطحب إلى جانب جيشه أخواته وبناته وعماته وكان فعله ذاك امتدادا للعادة العربية لأن الحسين لا يملك جيشا كخليفة دمشق فشكل امتداداً للعادة الشعبية غير أن هذه العادة لم تتطور بعد الحسين إذ كانت المرأة كما وصفها البحتري تحرم بعلها الفار من الحرب متعة الاتصال بها وكان هذا غاية ما تقتدر عليه المرأة ، بيد أن التحريض

من المرأة دليل الاستبقاء على العادة الحربية في نفس المرأة ، صحيح أن هناك بطلات أبدين ضروب الشجاعة ولكنهن نادرات ومجرد آحاد ولم تعد العادة قائمة كتقليد جماعي في ظل الخلافة ولو لم يسكت التمدح ـ بحربية المرأة أو تحريضها على الحرب ، غير أن هذه العادة من الجاهلية إلى القرن التاسع للميلاد انتقلت من التسجيل إلى التمدح كما في نص ابن كلثوم ونص البحتري في حرب ربيعة ولا ريب أن المباهاة بهذه العادات دليل على أنها لاقت تعييبا واحتاجت التسويغ المقنع كما في قصيدة ابن كلثوم وقصيدة البحتري ، من هنا يتبين أن العادات أصبحت محامد ومذام حتى صار نقد التقاليد العشائرية والثقافية من مرامي النقد الشعري كما تشير هذه العادة الثقافية ، لقد تأسس الشعر الأموي والعباسي على أصول الشعر الجاهلي فكان تشبيه حِسّان النساء بالظبيات والجآذر والآرام والغصون والورود والرياحين من العادات الأدبية لا يخلو منها نص غزلي ، وظل هذا دليل البراعة حتى جاء شاعر في القرن الثاني عشر الميلادي ساخراً بهذه العادة الأدبية وبقيمتها الغزلية فنسب رأيه النقدي إلى محبوبته كما يقول النص :

رأتني وقد شبهت بالورد خدها	فتاهت وقالت قاس خدّي بالورد
وقال بإن الإقحوان كمبسمي	وأن قضيب البان يُشبهُهُ قدِّي
وحق صفا ماء النعيم بوجنتي	وحق الجبين الصَّلت والفاحم الجعدِ
لإن عاد للتشبيه يوماً حرمتهُ	لذيذ الكرى لا بل أُذوّقه فقدِ
إذا كان هذا في البساتين عندهُ	فقولوا له لم جاء يطلبه عندي

فهذا النقد لتقاليد التشابيه من باب نقد كثير من العوائد الشعبية والثقافية ، فقبل الشاعر الذي نقد تشبيه الخد بالورد والغصن بالقد نقد المتنبي تشبيه شجعان الرجال بالأسود كما في قوله :

ولولا احتقار الأسد شبهتها بهم	ولكنها معـدودة في البهائـم

فالتمدح بالعوائد أدى إلى نقدها ونقدها تسبب النظر في تقاليد الشعر وقيمة تلك التقاليد ، إذا كان التشبيه بالظبيات والجآذر من المعطى الواقعي الجاهلي فهل ينوب عن هذا التقليد تشبيه الغصون بالخصور والخدود بالورود ؟ ، لقد فطن الشاعر إلى بؤس تكرار هذا التشبيه في مختلف

القوالب فأفصح عن رأيه على لسان حبيبته فالعادات الأدبية من أفراز العوائد الشعبية ونقدها متصل بإعادة النظر في قيم العوائد للترابط بين الثقافة والمجتمع الذي يصنعها ويشكل رموزها اللغوية والبشرية ، المهم أن العوائد لم تعد موضع التسجيل بل تحولت إلى النقد والتبرير كما في شعر ابن كلثوم والبحتري والشاعر الذي نقد التقاليد الغزلية ، وكلما كانت العوائد أغرب كانت أحوج إلى التسويغ المنطقي والبحث عن سبب وبرهان فمن المعروف أن السواد هو لون ثياب الحداد وقد تزيا به العباسيون كامتداد لأيام الحداد على الأئمة الشهداء فقضت العادة أن يلبس الحزين كساء أسودًا وأن تتجلل المآتم بالسواد غير أن الأندلسيين خالفوا المعتاد فاتخذوا البياض لبساً للحداد فاستدعت هذه العادة المعاكسة للاعتياد شعراً يسوغها ومنطقاً يبررها فقال الشاعر المغربي :

لئن لبس البياض ثياب حزنٍ   بأندلس فذاك من الصوابِ
فها أنا قد لبست بياض شيبي   لأني قد بكيت على الشبابِ

فهذا تمدح بالعادة وإسكات لمعيبيها عن طريق القياس المنطقي ، فإذا كان البياض رمز الصبح فإن بياض الشيب رمز غروب نهار العمر ، فهذا القياس المنطقي في شعر لتبرير العادة ولصحة ذوق معتاديها ، هذه عادة تعاكس عادة ، فهل كان لبس البياض في المأتم معاكسة مقصودة لعادة لبس السواد في المشرق ؟ لم يشر قول شعري إلى المباهاة بلبس السواد في المأتم حتى يكون تبرير لبس البياض رداً عليه فليس بين العادتين جدال أو حوار وإنما غرابة لبس البياض في الحزن هي التي تطلبت قياساً وتسويغاًمقبولاً ، هناك عادتان متصارعتان لأن كل واحدة نقيضة الأخرى وهما عادة الكرم وعادة البخل ولعل عمرو بن معدي كرب من أفصح المقارنين بين العادتين كما يقول في جهينة :

يذودون وفد الطير عن كل حبةٍ   وقومي إذا ما أينع القمح أولموا

فهذا يبين الفرق بين عادة منع الطير من التقاط الحبوب وعادة إقامة الموائد في إيناع الحبوب أو ما يسمى أعياد الحصاد في اليمن القديم ، وهذ الادعاء يتضمن أن قوم الشاعر يستضيفون

الطيور إلى حقولهم كما يستضيفون الناس إلى موائدهم بدليل المثل اليمني (أول الثمره للطير) ، صحيح أن التغني بالجود قديم وأن التغني بالبخل اعتيادي ، ولعل حاتم الطائي أشهر الأجواد وألمع مكرسي عادة الكرم ولكن بدون مقارنة بالاشحاء لأن حاتماً يسجل عادته التي صارت طبعاً عن طريق الحوار مع زوجته وكأنه يلمز الاشحاء من خلال حواره مع أهله :

أبينة عبد الله يا ابنة مالكٍ ... وياابنة ذو البردين والفرس الوردِ
إذا ما طبخت الزاد فالتمسي لهُ ... اكيلاً فإني لست آكله وحدي

فهذا تسجيل لعادة الكرم التي خلقتها العادة حتى أنه لا ينفرد بأكلة وجبة بدون شريك (فإني لست آكله وحدي) وهذا التسجيل ينطوي على حوار مع المرأة فكيف تبخل في بيت الزوجية وهي ابنة الشجعان الفرسان الكرماء ، إن محاولة الاقناع ملموحة ضمنياً يقابلها إقناع بالبخل تصريحاً عند سهل بن هارون في العصر العباسي حين تزود الشعراء بمنطق الفلسفة كما يقول سهل بن هارون :

فاشدد عرى مالِكَ وأمسك بهِ ... فالبخل خير من سؤال البخيلْ

فهذا رد على عادة الجود بمنطقية البخل ، فما هو الأصيل الجود أم البخل ؟ -

إن الجود عادة اكتسابية بالتثقيف من أقاويل الحمد بالجود على حين عادة الاقتناء من الأصول الإقطاعية التي تتطور إلى العكس بتطور المجتمع حضارياً وثقافياً فيكون ملك المجتمع ملك الفرد على حد قول الشاعر عروة بن الورد :

أتهزؤ مني أن سمنت وأن ترى ... علي شحوب الحق والحق جاهدُ
وأني أمرؤ عاف أنائي شركةٌ ... وأنت أمرؤ غاف أناؤك واحدُ

ليس هذا مجرد تسجيل عوائد وإنما سجال جدلي بين طبائع توالدت من عوائد ألم تقل الحكمة (العادة طبيعة ثانية) كالحوار بين الملكية الفردية والملكية الجماعية وبين السخاء والشح كان اختلاف الآراء الحربية بين الهجوم المباغت وبين إنذار العدو قبل الهجوم فرأى البعض الحزم في الهجوم المباغت ورأى البعض صواب إنذار العدو لكي يأخذ أهبته للقتال وهذا الرأي الأخير ألصق بأخلاق الشجعان حتى أن أبا فراس أشار إلى أخلاقية الحمدانيين

الحربية كعادة في مثل قوله :

إذا ما أرسل الأمراء جيشاً ... إلى الأعداء أرسلنا كتابـا

تبرهن هذه النصوص على الجدلية بين الملكية الفردية والملكية الجماعية وكان أصلها السخاء الجماعي أو الكرم الفردي كما في تعبير ابن معد يكرب أو كما في حوار حاتم الطائي مع ربة داره أو كما في منطقية سهل بن هارون ، فهذه العوائد أسست محور الجدل لكن هناك عوائد شعبية لم تصل منطقة الحوار لأنها امتدت بلا نقاش تعييبي أو ادعائي ، فمن العادات الشعبية أن لا تكنس ربات البيوت بيوتهن عقب توديع المسافرين لأن هذا مثار التشاؤم أو مثار القياس بين الميت والمسافر وإلى هذا يشير محمد بن حمير من شعراء العهد الرسولي في القرن الثالث عشر الميلادي في رثاء زوجته أو في وصف عوائدها :

كانت إذا جئت لاقتني روائحها ... وإن تغيبت لم تكنس لها دارا

فهذا البيت تسجيل عادة بيوتية في اليمن إلى اليوم إذ كانت المرأة لا تكنس بيتها أياماً عقب سفر الزوج أو الأخ أو الولد أما الامتناع عن التطيب فقد كان عادة زوجية حتى يعود الزوج كما أشار ابن حمير ، فلأن العادة بيوتية دخلت دائرة التسجيل .

ولم تدخل منطق الحوار الجدلي لأنها لا تتصل بالكرم الذي يعمم المال الفردي ولا بالبخل الذي يبرر الاحتكار الفردي لأن بذل ما في اليد يستدعي اجتداء أيد أخرى كما لا تتصل العادة البيوتية بالحرب والسلم الذين يترتب عليهما نصر وانكسار وكثير من القبور ، لقد تسببت الوفرة الثقافية في الجدل بين العوائد ونقد هذه العادة [illegible] وهذا جانب من أدب العادات بعد أن كانت مجرد مادة تسجيلية ، غير أن التسجيل ينتقل إلى التفكير فكما كانت هناك عادات للتسجيل كان هناك عادات للتمدح والجدال القادحين فيها كما في قول الأندلسي وابن كلثوم والطائي وسهل بن هارون وأبي فراس ، فدراسة هذه الأقاويل واستغوار أسبابها تكشف دخائل الماضي وتدل على الممتد منه والمتطور من جانبه والمنقطع عن أصله والمتأصل من تجاربه ،

وهذه النصوص على تفاوت عصورها ورجالها وأقطارها تؤرخ المنطقة الغائرة في نفوس الأجيال الثقافية لأنها تنبؤنا كيف كان أولئك الناس يفكرون ويعبرون عن نفوسهم وبالأخص أن هذه النصوص لم تكن موضع الاهتمام عند المؤرخين لأنها ليست خالصة الرسمية وإنما كانت مجارية للرسمية ومنبثقة من طبيعة الشعب وثقافته الاختبارية أو الاعتيادية .

ومن الأكيد أن فنون الشعب دائمة التواصل وإن تغيرت أشكالها وقنوات تدفقها فإن كل هذا التشكل وكل تعدد القنوات يسهل مهمة البحث عن الينابيع وكيفية تنقلها من شكل إلى شكل ومعرفة مسيرة التطور أنجح الوسائل في صنع التطورات المختلفة عن أصولها أو المتجددة من أساسياتها .

● ● ●

أيام كانت معالم

على تشابه العوائد الشعبية في الأصول ، فإنها مختلفة الطقوس من شعب إلى آخر ، فعيد (النيروز)الذي انتقل من « فارس » إلى الديار العربية في العصر العباسي ، يختلف عن عيد النيل الذي ابتدعه فراعنة (مصر) وتوارثه الشعب المصري معدلا تقاليده من فترة إلى أخرى ، إذ ألغى الفتح الإسلامي عادة تقديم فتاة تزف إلى « النيل » وتغرق في مائه وتسمى تلك الضحية (عروس النيل) فاستبدل المصريون الفتاة بإلقاء تمثال فتاة من طين « مصر » إشعارا بأن طين « مصر » هبة ذلك النهر العظيم ، ثم أضيف إلى ذلك الاحتفال الابتهاج بعيد « شم النسيم » الذي يقام في أول كل ربيع وهو يشبه (عيد النيروز) من حيث الاحتفال في الحدائق والسهول الخضر ، ترحيباً بإقبال مواسم الرغَد والدفء والإخضرار والصحو والإثمار ، فكلا العيدين عيد إشراق الطبيعة بعد عبوسها ، غير أن (عيد النيروز) أثار إيحائات شعرية أجود من أغاني (عيد شم النسيم) من أمثال قول البحتري .

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً
من الحسن حتى كاد أن يتكلما
وقد نبّه « النيروز » في غلس الدجى
أوائل وردٍ كن بالأمس نُوَّمَا
أحل فأبدى للعيون بشاشةً
وكان قذىً للعين إذ كان مُحرما

وأجمل ما في هذا النص هي استعارة صفة الحجيج لنبات الأرض ، الذي يعرى في الشتاء كالحجّاج وقت الإحرام ويلبس أبهى ملابسه بعد الإحرام فكأن الطبيعة في الربيع خرجت من تعري الإحرام إلى أزهى ملابسها العيدية وهذه إشارة إلى الثقافة الشعبية الدّينية والطبيعية التي أصبحت ثقافة واحدة لسائر الشعوب التي انضوت تحت راية الإسلام .

إذا كانت طقوس الشعوب تختلف وتتشابه في بعض الوجوه ، فإن « اليمن » لم تكن له مشاركة في (عيد النيروز) مع أنه كان جزءاً من الأمبراطورية العباسية إلى آخر القرن التاسع الميلادي ، ولعل السبب في عدم مشاركة « اليمن » في تلك الاحتفاءات هو رفضه للتقاليد الفارسية لأنه على أمرّ ذكرى من الاحتلال الفارسي الساساني الذي حل محل الاحتلال الحبشي في آخر القرن الخامس الميلادي ، أما الاحتفال بعيد « شم النسيم » فإن « اليمن » لم يقمه مع أنه كان يقام في العهد الفاطمي بمصر الذي كان على أقوى علاقة مع الصليحيين حكام « اليمن » في القرن العاشر والحادي عشر للميلاد ذلك أن الصليحيين لم يشاركوا الفاطميين الاحتفالات الطبيعية ولا الدينية من أمثال يوم ميلاد « فاطمة الزهراء » ، ومن أمثال ذكرى يوم « عاشورا » ويوم الغدير ولعل هذا يرجع إلى النزاع بين أئمة صعدة العلويين وبين الملوك الصليحيين الذين يختلف تشيعهم الإسماعيلي عن التشيع الجارودي الذي كان يلتزمه الأئمة ، لهذا أقام الأئمةفي « اليمن » الاحتفال بيوم عاشوراء ويوم الغدير ولعل هذا يرجع إلى النزاع بين أئمة صعده العلويين وبين ملوك الصليحيين الذين يختلف تشيعهم الاسماعيلى عن التشيع الجارودى الذي كان يلتزمه الائمة ، لهذا أقام الائمة في اليمن الاحتفال بيوم عاشورا ويوم العذير بعد انقراض الصليحيين والفاطميين من مطلع القرن السادس عشر الميلادي وكان سبب الاحتفال بعاشر محرم ويوم الغدير ١٨ ذي الحجه لغرض مختلف : هو تأكيد التشيع ومعاداة أعاديه ، وكان التشيع العلوي نقيض التشيع الباطني ، على أن هذه كلها مناسبات رسمية لا تشارك فيها الشعوب إلا بمقدار تأثير ثقافة السلطات عليها أو بقدر اشتراك الثقافة الرسمية والشعبية في الوجهة العامة فقد كان التشيع لعلي قاسماً مشتركا بين الشعب والأئمة وإن كان مختلف الغاية سياسياً ودينياً ، لهذا ظلت للشعوب مناسبتها الخاصة سواء وافقت عليها السلطات أو لم توافق .

ولعل الاحتفال بيوم جمعة رجب الأولى كان مواكباً للاحتفال بالمولد النبوي الذي استحدثه الرسوليون في اليمن والبرقوقيون في مصر في القرن الثالث عشر ميلادي ، وربما كان الاحتفال بأول جمعة من رجب أسبق من هذا التاريخ لشهرة شهر رجب بالسلام بين المتحاربين منذ الجاهلية ، وربما جاء في غمار الاحتفال بالمولد النبوي ،

فقد أجاد أدب القرن الثاني والثالث عشر ميلادي فنّ المديح النبوي ، حتى فاق أماديح عهد النبوة ، رغم انحطاط الأدب في ذينيك القرنين الأخيرين ، فقد تفوق « البوصيري » في مصر بنبوياته من أمثال : الهمزية أو الميميه ، كما تفرد « عبد الرحيم البرعي » في اليمن بنبوياته التي تلت نبويات البوصيري ، إلا أن « البرعي » كان ينزع من منزع صوفي غير حلولي أو غير فلسفي ، وهذا يشير إلى أن الاحتفال بعيد رجب كان من أثر تلك الروائح الدينية ، ولو لم تنوه إليه النصوص الشعرية والكتابات التأريخية .

ولكن من استحدث هذا الحدَث الرجبي ؟ ربما كانت زعامة شعبية قصيرة الأمد هي التي سنّت هذا اليوم فصار تقليدا ، ولا يمكن أن يستحدث الشعب أيّة مناسبة بدون تأثير زعامة قادرة على الاستحداث .

ذلك لأن الشعوب ألصق بالتقاليد وأشد مقاومة للاستحداث بحكم انشدادها بموروث الآباء والأجداد ومقاومة الخروج على ذلك الموروث ، لم تشر التواريخ إلى الزعامة التي أسست هذا الاحتفال الرجبي ، لأن الزعامات الشعبية كانت تقوم في أوقات تعطل السلطات الوراثية حتى تنهض سلطة بديلة عن المعطّلة فتنضم إليها الزعامة الشعبية أو إلى محاربها ، وقد تعطلت السلطة الإمامية بعد موت الإمام عبد الله بن حمزه مدة ٢٥ عاماً في المناطق الجبلية ، وكان السلطان الأيوبي في اليمن يعاني التزعزع البيتي في اليمن وفي مصر وفي مكه .

فعندما قام إمام بعد عبد الله ابن حمزه ، تعطل سلطان الأيوبيين في اليمن بعد رحيل « طغطكين بن أيوب » منها مقدار عامين ، حتى أستجمع نائبه « عمر الرسولي » قواه فحل محل الأيوبي ، وظل على صراع مع « الهدويين » أصحاب « شهاره » ، فما خلت حقبة من تعطل السلطة حتى جلاء الحملة العثمانية الثانية عام ١٩١٨ .

فهل أسست الزعامات الشعبية الآنية طقوسا احتفالية تدل على عهدها ؟ ربما أسست تلك الزعامات شعائر بقيت بعد انطواء الزعامات الشعبية بما في ذلك الاحتفال بالرجبية ، التي لم تلفت انتباه مؤرخ..فما السبب ؟ .

إنه يرجع إلى عدم خطورة تلك البدعة ، لأن الاحتفال بها لا يدل على مذهب سياسي خطير ، ولا على فرقة ذات ايديولوجية ، فتواصل الاحتفال بأول جمعة من شهر رجب إلى الآن ، وهذا دليل على تقبل الأبناء موروث الآباء ومدّه إلى الأحفاد ، وإن تناقص لمعان المناسبة الرجبية كغيرها من الموروثات المناسباتية .

وقبل الدخول في مناسبات شعبية يمنية أصبحت جزءا من ثقافتها الموروثة ، يمكن الإشارة إلى اختلاف العوائد اليمنية في إحياء المناسبات ، فقد تحتفي منطقة بمناسبة خاصة بها ليست مغايرة وإنما مختلفة الوقت ؛ فمن (سماره) إلى (عمران) يعم الاحتفال بأول جمعة من رجب ، ولا يثير هذا الاحتفال تساؤل المناطق الأخرى عن أسبابه وإنما يخبر الرحّالون الذين صادف مرورهم أو وجودهم في هذه المنطقة المحتفلة عما شاهدوا من الاحتفاء بجمعة رجب ، ولا يثير هذا أي استغراب لهذه العادة ولماذا تقوم في أماكن ولا تقوم في أخرى .

أما من ضحوة الستينات إلى ثمانينات القرن العشرين فإن حديثي العهد بسكنى (صنعاء) ألحفوا بالتساؤل عن سبب إقامة (عيد رجب) في صنعاء وذمار ويريم وسائر المناطق الوسطى ، ولم يثر الصنعائيون والصعديون وسواهم مسألة احتفال (الحديدة) بليلة السابع والعشرين من رجب وليلة النصف من شعبان وإنما يرون المناسبتين ويشاركون فيها أو يخبرون عنها بدون استهجان أو استحسان وبدون تساؤل عن أسباب تفرد (الحديدة) بذينك الاحتفالين وما ورائهما من أسباب تاريخية ربما انطوت في النسيان وبقيت المناسبة مجرد شاهد على حدث وقع ذات يوم ، ولعل المناسبة ذات الأهمية هي احتفال « عدن » بيوم العيدروس لما اشتهرت له من كرامات بعد موته ، لأنه كان في حياته صديق الشعب على مدى خمسين عاما من القرن الثامن عشر ميلادي .

كذلك احتفال أرياف المناطق الوسطى عامة بيوم (سبت السبوت) كنقطة بين زمنين : آخر الخريف الموسوم بالمجاعة وأول (علاّن) المبشر بإيناع الغلال .

فمن شرع عادة الاحتفال بسبت السبوت ؟

إنه ليس احتفالا مهرجانيا ولا له زينة كعيد رجب بصنعاء أو كعيد الشعبنية بالحديدة ولا كيوم العيدروس في « عدن » غير أن عادة (سبت السبوت) تشير إلى أصل تاريخي زراعي غير معروف البداية وغير معروف الأسباب ولكن نه سبب وبداية ثقفتها الأجيال عن الأجيال دون أن يتساءل متسائل عن السبب الثاوي في الزمن البعيد بدليل أن لهذا العيد أهازيج يؤديها المزارعون وهم يطوفون بمزارع الذرة حاملين المشاعل والمجامر مرددين : « ياسبت السبوت والحوتي يموت والذرة تينع » .

أما من مطلع سبعينات القرن العشرين فإن كل مناسبة مهما كان حجمها تستفز التساؤلات والمطارحات حول أصولها وذلك بفضل تصاعد الحس الشعبي بتاريخه وبتعاقب أطواره ، من ذلك التساؤل عن (جمعة رجب) والاحتفاء بها في (صنعاء) و (ذمار) و (يريم) وضواحيهن ، وغياب روائح هذه المناسبة في جنوب الشمال وأطراف شماله وفي مناطق الشمال الشرقي إذ لا تقيم مناطق (حجه) و (صعده) و (مأرب) و (الجوف) احتفالا خاصا بأول جمعة من رجب ، شأنها في ذلك شأن مناطق تعز وإب والبيضاء والحديدة وكل هذه لا تعرف ميزة خاصة للجمعة الأولى من رجب كما لا تعرف « صنعاء » أسبابا خاصة لاحتفال الحديدة بليلة السابع والعشرين من رجب وليلة منتصف شعبان .

أما كيفية الاحتفالات في « صنعاء » و « الحديدة » وكيفية احتفال « سبت السبوت » في أرياف المناطق الوسطى ، فمختلفة الوجوه والأساليب ، فالمدائن والضواحي التي تحتفل بجمعة رجب تخص الاحتفال بيوم الجمعة من فجرها إلى غروبها ولم يسبق هذا الاحتفال تمهيد كيوم عرفه قبل يوم عيد الأضحى وكآخر يوم من رمضان قبل يوم عيد أول شوال فهاتان المناسبتان تستدعيان الاستعداد الطويل من شراء الضحايا وتخييط الملابس أما « أول جمعة من رجب » فلا يشي بقدومها إلا صنع الكعك من أصيل الخميس وشراء الملابس الجاهزة للأطفال أما الكبار فيلبسون أفضل ما عندهم من مقتنيات الثياب عندما يخرجون لزيارة الأرحام والقبور وعند أداء صلاة الجمعة ولا بد لمظهر هذه الجمعة أن يختلف عن سائر الجُمَعْ هذا في

المدائن ، على أن الاحتفال بالرجبية متفاوت : إذ يرى الأصوليون في هذا بدعة ولا يرى الشعبيون في هذا إلا عادة متبعة وتكريما يختلف عن سائر العيدين غير أن هذا الاختلاف لم يثر جدلا وإنما تتجارى فيه الحارات ولا يبدي المعارضون مقاطعة لتلك المظاهر لكن على أساس أنها كسائر الجمع ، أما أرياف صنعاء وذما ويريم فإنها تسمي هذه الجمعة (عيد رجب) وتلبس ما تقتدر عليه وأهم مظاهر تقدير هذه الجمعة في الأرياف هو العطلة عن الأعمال اليومية : كالحراثة والبذر ، كرعي الأغنام كالاحتطاب..وهذا التعطيل عن العمل يستدعي الإعلاف من الأربعاء والخميس للأبقار والأغنام والجمال .

أما غداء الجمعة فغالبا ما يكون من البر والسمن وليس من لوازمه اللحوم كسائر الأعياد الدينية ، مع أن الأغاني الشعبية تسمي تلك الجمعة عيدا كما في هذه الأغنية التي شاعت في الثلاثينات :

جمعة رجب كلّن حزب وعيّدْ
وأنا حبيبي في الحُبوس مُقيَّـدْ

وهذا النص الغنائي يشير إلى أنها تسمى عيدا يحزب لها الناس أي : يلبسون الجديد وليست مجرد جمعة أفضل من أخواتها ، دون أن يتساءل الريفيون عن أفضلية تلك الجمعة وعن مسوغات الاحتفال بها لأنهم ورثوا هذا الاحتفال الذي عرفناه في عصرنا عن العصور القريبة أو البعيدة أما (صنعاء) مدينة التعليم وعاصمته السياسة والثقافية فلا بد أن تبرهن على أفضلية تلك الجمعة وترجعها إلى أسباب : ردها بعض الفقهاء إلى أن اليمن اعتنق الإسلام في أول جمعة من رجب وتقبل الصنعائيون هذا التسبيب غير أن المؤرخين لم يحدِّدوا أول جمعة من رجب يوم دخول اليمنيين في الإسلام وهذا كأمر بدهي لأن شهر رجب لم يحمل هذا الاسم إلا بعد تحديد يوم الهجرة بدايةً للتاريخ الإسلامي في عهد عمر بن الخطاب وبعد أن تغيرت أكثر أسماء الشهور والأيام إذ كان اسم يوم الجمعة يوم (عروبة) أما قبل الهجرة المحمدية فقد كان يسمى رجب « الشهر الأصم » وكان أول الأشهر الحرم التي تَحرّم فيها القتال اجتماعيا أو عرفا

ه

إلا لضرورة الدفاع عن النفس .وكان رجب أكثر الشهور إحتراما للسلام حتى انطبقت عليه تسمية الشهر الأصم أي الذي لا تَصِلّ فيه السيوف والرماح ولا يعلو صهيل الخيل المحاربة .

وفي هذا يقول ابن مقبل متهكما بنوم الحروب :

إذا أطلع الشهر الأصم هلالـهُ

رأيت سيوف القوم تمسي مراودا

أي : مراود لكحل العيون ، غير أن شاعر آخر بعد ابن مقبل يمتدح شهر رجب لأنه يسعد القوم بالسلام :

أقول سعدٌ إذا ما قيل ذا رجبٌ

ياليت عدة حول كلـه رجبُ

وهذه إشارة إلى امتداد التقاليد الجاهلية الحربية بعد الإسلام وبعد ما صارت الأشهر الحرم معظمة دينياً ، فتحديد أول جمعة رجب كتأريخ لإسلام اليمنيين غير مثبت تاريخيا على حسب تعليل بعض الفقهاء ولكن بعض المعمرين يعللون لتكريم أول جمعة في رجب بتعليل آخر فيحددون جلاء الحملة التركية الثانية عن « اليمن » بأنه حدث في أول جمعة من رجب ولا يبدو هذا التعليل صحيحا لأن النظام الذي ورث الأتراك بعد مقاومة لم يعلن هذا اليوم عيدا رسميا ولو كان هذا اليوم هو يوم جلاء الأتراك لصار الاحتفال الرجبي معمماً في كل أنحاء الشطر الشمالي من « اليمن » لعل السبب اجتماعي نفسي ، فمهما كان التعليل صادقا أو غير صادق فإن تقبل تعليله يرجع إلى قابلية المجتمع وذلك أن مدينة صنعاء تتميز بأنها طروب وأنها أولع بالمناسبات البهيجة كالأعياد كالأحداث السارة..فمن الطبيعي أن ترحب بعيد ثالث مهما كانت أسبابه السياسية أو الدينية فقد كانت تمر ستة شهور وبعض الشهر لا تحدث فيها مناسبة أفراحية فوجد المجتمع الصنعائي في جمعة رجب محطة راحة بين عيد الأضحى وعيد الفطر ثم امتدت عدوى الاحتفال من صنعاء إلى ضواحيها وإلى المدائن التي تجاريها في أساليب العيش وفن العمارة وطرائق الملابس كمدينة ذمار التي

تحاول محاكاة (صنعاء) ومثل (يريم) التي تضاهي (ذمار) .

فالسبب الاجتماعي النفسي للعيد الرجبي من أقوى الاسباب بدليل أن الاحتفال بالعيد الرجبي أخذ يخفت في صنعاء وذمار من عام ١٩٤٩ وذلك عندما استجد عيد جمادى الأولى الرسمي الذي أعلنه (الإمام أحمد) كعيد لانتصاره وكانت أمسيات هذا العيد في المدائن تهتز طربا لأنفاس المزامير وبحات الطبول وبالأخص في « صنعاء » و « تعز » فعلى رغم حظر الزمر والطبل والرقص رسميا فإن هذه التسليات كانت تتمتع بحريتها في ليالي (عيد النصر) الجلوس الناصري من شهر جمادى الأولى سنة ١٣٦٧ هـ غير أن هذه المناسبة الناصرية أخذت تفقد بريقها بعد ثلاثة أعوام من بدئها على حين لم تفقد جمعة رجب كل بريقها ولاسيما في المجتمع الصنعائي والذماري لأنها لم تتقيد بحدث رسمي معروف .

وبعد قيام الثورة السبتمبرية ١٩٦٢ تزايدت المناسبات إذ حل يوم عيد الثورة محل (عيد الجلوس) الذي تسمى عيد النصر من عام ٤٩ إلى عام ١٩٥٨ ثم تغير اسمه إلى عيد الجلوس من ٥٨ إلى ٦٢ سنة الثورة نتيجة التساؤل الشعبي : أي عيد وأي نصر ؟

وذلك بفعل التذمر الشعبي والأرهاص لثورة سبتمبر ١٩٦٢ وبعد قيام الثورة ظلت مناسبة رجب متواصلة ولكن غير شاملة رغم كثرة الأعياد : كعيد الثورة كيوم العمل والعمال كيوم المرأة العالمي كعيد الأم ، ولعل سبب مواصلة الاحتفاء الرجبي يرجع إلى عدم ارتباطه بقيام نظام وسقوط نظام ، بل إن بعض الصنعائيين كانوا يرون الإمام يحيى معارضاً لهذا العيد أو غير راض عنه ، بل رُوي عنه أنه شبهه بعيد « القراقر » الذي كان يقيمه اليهود في اليمن ، غير أن بعض الصنعائيين ألمح إلى الاحتفال بيوم الغدير وشبهه بعيد رجب فتغاضى الإمام يحيى لقصد التعادل بين يوم الغدير ويوم أول جمعة من رجب وإن كان لا يرى هذا العيد الرجبي في وزن الأعياد التي كان يصرف لها المرتبات والإكراميات .

فعيد رجب على هذا الأساس شعبي المنبع والتواصل وربما كان سبب تواصله

هو طابعه الشعبي بعد أن أصبح تقليدا من تقاليد الشعب غير مقيد بصفة رسمية وغير مستنكر من المناطق التي لا ترى لهذه المناسبة سببا وذلك لأن كل جمعة مغايرة لكل أيام الأسبوع لكونها عطلة رسمية فلم يحدث امتياز جمعة رجب أي غرابة في المناطق التي لا تقيم احتفالات بها ، وذلك لأن هذه الجمعة الرجبية من تقاليد مجتمع المدينة كـ (سبت السبوت) عند مزارعي المناطق الوسطى فإن لهذا السبت دلالة انتقالية من بؤس الخريف إلى رخاء موسم (علاّن) الذي اطلعت فيه المزارع أثمارها والذي أول أيامه (سبت السبوت) ففي هذا السبت يحوّم المزارعون على مزارع الذرة مرحبين ببداية إيناعها مرددين على لمعات المجامر وبهاء السنابل أهازيجهم الموسمية التي سبق إثبات أحد أصواتها .

وتقول الخرافة الشعبية إن إحراق (نثيل) الحمير في مجامر خزفية في تلك الفترة تبيد الدود الذي ينخر في قصبات الذرة ثم يصعد إلى السنبلة وفي ذلك اليوم يسقط في المزارع ميتا بفعل بركة النار التي تتردد حولها الأهازيج كطقوس .

فيمكن أن نسمي أول جمعة من رجب (جمعة الجُمَعْ) كما سمينا سبت آخر الخريف (سبت السبوت) ومن هنا يبدو أن جمعة رجب ثمرة تقليد شعبي كما أن سبت السبوت ثمرة خبرة زراعية أو خرافة ريفية غير أن سبت السبوت لم تصدر عنه أقاويل كثيرة سوى ذلك الهزج الذي يؤدى عند طوفان حملة المجامر بمزارع الذرة .

أما رجب فقد صدرت عنه أقاويل شعرية قديمة سبق إيرادها ، ولعل أهمها وأغمضها دلالة هو هذا البيت لأبي العلاء المعري في القرن الحادي عشر الميلادي :

بدءُ السعادة أن لا تخلق امرأةٌ فهل تمنّى جمادى أنه رجبُ

ففي هذا البيت كراهية للتأنيث الحقيقي والمجازي ، حتى أن الشهور المؤنثة تمنت تذكيرها كما تمنى جمادى لو أن اسمه رجب الصريح التذكير ، أما الأقاويل اليمنية فإنها وفيرة ومن نتاج أكثر من حقبة كهذا المثل :

في (رجب تنظر العجب) وكهذا المثل الذي يضرب لشمولي الرفض (فلان ما يعجبه العجب ولا الصوم في رجب) ، وكهذا المثل :

(من رجب لا رجب يخرق حطب ويطلع عنب ويتزوج عزَبْ)

فهذه الإشارات إلى رجب دليل الاهتمام به كمعَلم زمني مع أنه ليس مطلع سنة ولا آخر سنة وإنما لمجيئه دلالة ولذهابه دلالة وربما حدثت في أحد الشهور الرجبية أحداث هامة شكلت أقاصيص وأخبارا فامتدت كعلامة على كل شهر رجبي وذلك لأن الأمثال ثمرة أقاصيص : إما مرورية ، وإما منسية تشير إليها احتفالات أو عوائد ، لأن كل مثل ثمرة حادثة نشأت عنها قصة ربما شكلت اعتقادا شعبيا وربما امتدت عدواها إلى غير زمنها ، لأن الأقاويل الرجبية لا تشي إلى رجب محدد العام ، وإنما تنم على أي رجب في أية سنة .

وربما كان الاحتفال الرجبي من تأثير قصة منسية شكلت تقليداً له قوة العرف الاجتماعي وأصالة التقليد الشعبي .

ومثله سهرات الحديدة القاتية ، التي تحيي ليلة الـ ٢٧ من رجب وليلة النصف من شعبان التي تسمى (ليلة البهجة) بدون أي تساؤل عن سبب الاحتفال بتلك الليلتين حُديديا وإن رويت بعض الأقاويل التي تحاول تعليل كل ظاهرة شعبية .

● ● ●

عادة الملابس.. « من الضرورة إلى المظهر الاجتماعي »

عندما نرجع إلى المرويات الإخبارية ، تأخذنا الدهشة من قوة الإنسان البدائي ، الذي تروي عنه الأخبار : أنه كان يتعمر مئات السنين وهو عريان كالصخور تحت برد الليل وقيظ النهار ، لأنه لم يشاهد أمامه مثالا كونياً لنسج الثياب ولبسها ، فكل ما حوله عريان ، وإذا كانت الأشجار تكتسي بأوراقها ، وإذا كانت الأرض تلتحف بعشبها وإذا كانت الحيوانات تكتسي أصوافها وأوبارها ، فإن أيدي البشرية الأولى وآذانها وأنوفها كانت تشبه أغصان الأشجار وقامات الأعشاب ونتؤ الربوات ، فكم تعمرت الإنسانية الأولى وهي عارية كالصخور ؟ ، لا تحدد أخبار القرون الأولى زمن العري ولا الفترة التي بدأت فيها عادة اللبس متطورة من لبس أوراق الشجر وقشور الجذوع ولبس الثياب كوقاية من الصقيع ، ولكنها تبالغ في طول أعمار أولئك العراة بفضل ما تأصل فيهم من الجلد وقوة التحمل ، يرى علماء السلالات البشرية : أن الإنسان أول ما اكتشف (النار) وأن سبب اكتشافها الحس بالبرد والخوف من الوحوش ، فمنذ عرف الإنسان خوف الوحوش من البروق دأب على اكتشاف النار ولم يحاول اكتشاف النار للتدفئة وحدها لأنه قد تعود العري باعتباره الأصل وباعتبار الثياب التي استجدت عادة لبسها من فعل تطور الإنسان ومن فعل ضروريات حياته وكانت أولى الملابس من الجلود إلى ظهور النبي (إدريس) الذي توالت الأخبار عنه أنه أول من خاط الثياب ولبسها .

إذن فنسج الثياب ولبسها من العوائد المستجدة بدافع اضطرار التدفئة وإن تلاحقت عليها الأطوار ودخل عليها التفاوت بين جماعة وجماعة في كل عصر من العصور فعندما تكون التجمع البشري وامتلك بداية الضروريات من مساكن وأدوات بدائية ، بدأ يميل إلى صنع الملابس أو استجلابها من حيث تصنع ، وكان القصد من تلك الملابس هو التدفئة ، فبعد أن اعتاد الإنسان البيت أو الخيمة أو الخدر ضعفت قابليته للبرد ، فصارت الملابس والمزيد منها حاجة ماسة كحاجة الأكل والشرب وكلما قطع الإنسان شوطاً زمنياً كبرت حاجاته ، فانتقلت عادة الملابس من وظيفة التدفئة إلى طور الزينة عند المترفين ، لأن التجمع البشري تكاثر فشكلت الثياب المظهر الاجتماعي

للإنسان ، فصار الأكثر وجاهة هم الأنقى ثياباً والأنفس حليا ، لأن الوجاهه اقترنت بالثروة كاقتران الثروة بالسيادة .

من هنا قام التفاوت في الملابس بين طبقات القادة والمقودين والعبيد والفلاحين ، فتميزت كل طبقة بتقاليد معينة من اللبس ، كان درع القائد مميزاً على دروع المقودين ، وكانت ثياب رئيس العشيرة مميزة على ملابس العشيرة المتفاوتة في ملابسها على تفاوت دخولها ، ومع هذا التمايز فإن الضرورة إلى الملابس كانت مقرونة بسائر أصنافها إذ كانت التدفئة الأصل الأول والأبهة الفرع عن الأصل ، وإذا استحضرنا بعض الشواهد على ثياب الفترة الممتدة من الميلاد إلى القرن السابع ، فسوف نجد كل الشواهد تشير إلى أن ثياب تلك الأحقاب كانت تتسم بالغلظ لغرض التدفئة ، كما كانت تتسم ثياب الأسياد بتعدد ألوان التوشية التي تعكس عظمة المظهر ، أما النسيج العام لتلك الملبوسات فقد كان يغلب عليه الغلظ كما ينوه بيت عنترة العبسي :

فشقـقت بالـرمح الأصم ثيابـهُ

ليس الكريم على القنى بمحـرَّمِ

وفي هذا البيت دلالة على خشونة ثياب القائد التي كان يتقمصها من تحت الدرع ، حتى أن شق الثياب دليل على وصول الرمح إلى المقتل في الجسد : فهل كان غلظ الثياب وكثرتها وقاية من حلقات الدرع وما ينتأ من مساميره إلى جانب درء البرد والحر ؟..

على أن الشعر الجاهلي على وفرة وصفه للخيول والسيوف والرماح والدروع قليل الإشارة إلى الملابس حتى في مدح الملوك والأمراء ، كذلك الأقاصيص الإخبارية فلم تلمح إلى ثياب الناس ، أما في العهد النبوي فهناك إشارة إلى أن المرأة كانت تلبس في ذلك الحين كالريفيات اليمنيات إلى منتصف هذا القرن ، رُوي أن (أسماء) بنت أبي بكر كانت في صحبة النبي وأبيها في الهجرة إلى المدينة ، وأن حمل الجمل الذي كان يحمل متاع النبي مال من أحد الجوانب ، فشقت (أسماء) نطاقها وحزمت بنصفه حِمْل الجمل حتى اعتدل على ظهره وانتطقت بالنصف الباقي فسميت بـ (ذات النطاقين) ،وقد كانت الريفيات

اليمنيات يتخذن نطاقاً إما من غزل صوف الغنم ويسمى (غرضة) أو من المنسوجات الزبيديه التي تسمى (محشة) أو من الجلد ويسمى (حزام) وهو مشترك بين الرجل والمرأة في مضارب البدو ، وعلى رواية (أسماء) فإن النطاق كان في الحجاز علامة المرأة المدنية ، على حين كان في اليمن علامة الريفية ، قال الشاعر ذو الرّمه : عندما بلغ ميّ قولي :

على وجه ميّ مسحة من ملاحةٍ

وتحت الثياب العيب لو كان باديا

دعتني وأنا على الطريق إلى ظل نخلة فخلعت بردها وأرتني جسمها كله عارياً وقالت : هل رأيت عيباً ؟ فصعقت من بضاضتها وحسنها حتى أفحمت ، فلبست بردها ومضت قائلة : والله لن ترى هذا الجسم ، وهذه الرواية تشير إلى أن نساء بادية الحجاز لم يكنّ ينتطقن لأن الشاعر ذو الرمة ذكر خلع البرد بدون فك النطاق ولو كان ثم نطاق لذكره كعادة شعراء ذلك الحين في التفصيل ، أما المدنيات فتوارثن لبس النطاق كما في رواية (أسماء) ، وكما في قول (الحسين بن مطير الأسدي) في القرن الثامن الميلادي في بغداديات :

يمنيننا حتى ترف قلوبُنا

رفيف الخزامى بات طل يجودها

مخصرة الأوساط زانت عقودها

بأحسن مما زيّنتها عقودها

وهذه دلالة أخرى على أن المدنيات في العصور الماضية كنّ ينتطقن كالريفيات اليمنيات ، ولا يَلوّح أى تنويه إلى نطاق الريفيات في غير اليمن ، كما لم تلح إشارة إلى نطاق المدنيات في اليمن ، بهذا كان النطاق من ملابس الزينة ، وكان نطاق الفقيرات من الصوف أو الجلد على حين كان نطاق الغنيات والأميرات محلى بالأحجار الكريمة أو ملون التوشية كسائر صنوف الملابس التي شكلت علامات طبقية وإنَ كانت الثياب القديمة شديدة السمك ، فقد كان الخلفاء يعطون قادتهم ومادحيهم

صناديق من الثياب ، بل إن بعضهم نال أكثر من صندوق كما في رواية الشعبي :
استدعاني مصعب بن الزبير لكي أصلح بينه وبين زوجه عائشة بنت طلحة ،
فخرجتُ من داره بثلاثين صندوقاً من الثياب وثلاثين ألف درهم ونظرة من وجه
عائشة بنت طلحة . فكم في ثلاثين صندوقاً من الثياب ؟..

قيل إن الصندوق كان يسع حلّة ، وإن الحلة كانت تتألف من بردين ودرّاعه
وفرو وعمامة ، وهذه الأنواع كانت ملابس الطبقة الحاكمة في اليمن ، سواء كان
الحكام ولاة قبل الأئمة أو كانوا أئمة وسلاطين بعد الولاة : أي في عهود الاستقلال
من خلافة بغداد في القرن التاسع الميلادي ففي كتاب (البحر الزخار) لأحمد بن
يحيى المرتضى من علماء القرن الرابع عشر الميلادي وصف لثياب الفقيه المصلي :
ويحسن بالمصلي إماما أو مأموماً أن يصلي وعليه قميصان وفرو وعمة ، لأن المسجد
أولى بالزينة لقوله تعالى ﴿ خذوا زينتكم عند كل مسجد ﴾ وهذه الملابس التي
وصفها (ابن المرتضى) كانت ثياب الحاكمين وأتباعهم وأئمة المحاريب وثياب
الأثرياء من المتعلمين إلى خمسينات هذا القرن ، وكان اتخاذهم هذه الملابس يحتم
اختلاف ملابس الطبقات على تفاوتها ، كان ، يلبس الفقراء من الأشراف والفقهاء
قميصا أو قميصين وعمامة بيضاء وهذه ميزة تعليمهم أو الإيهام بالتعليم إذا كانوا
أبناء علماء ، على حين كان يلبس الباعة الصغاروأصحاب الحرف من جزارة ونجارة
وحدادة قميصاغير أبيض ، يصل كماه المضغوطان إلى المعصمين ويعتمون بعمة ملونة
تسمى (سماطة) أو (غترة) ويلبسون على القميص الذي يسمى (زنّة) سترة
أو جرماً من جلود الغنم ، وكان هذا اللبس يحدد طبقة الباعة وأصحاب الحرف
الدنيا ، فلا يلبس رجل السوق جوخاً أو فرواً أو عمامة بيضاء أو قميصاً طويل
الكمين لأسباب اقتصادية ولوضع طبقي ، أما كبار التجار فكان يلبس الواحد أكثر
من قميص وكانوا يعتمون عمائم نصف بيضاء ولا يلبسون الأجواخ والفرو لأن ذلك
النوع ملابس الطبقة الحاكمة ومن ينتمي إليهم نسباً أو منصباً وكانت قمصان هذه
الطبقة طويلة إلى العراقيب وكانت ذات أكمام فضفاضة طويلة تصل إلى تحت الركبتين
عند إسبالها كما كانت تليها قمصان قصيرة الأكمام تسمى (زنة) ، وكان هذا التمايز

غير مفروض ولكنه كان مرعيا إلى حد أن شماة كوكبان القضاة كانوا يلبسون عمائم مخططة لكي يتركوا تفوقاً للأشراف من آل شرف الدين وغيرهم الذين كانوا يلبسون الجوخ والفرو والقميصين والعمائم البيض وإن كانت العمائم المخططة أغلى ثمنا وأدل على الثروة ، وكان هذا يشكل فرقاً بين أهل المنطقة الواحدة المتقاربين اقتصادياً ووظيفيّاً ، بل إن بعض الأشراف كانوا أشد فقراً من القضاة والفلاحين وعلى فقرهم تميزوا بملابسهم على القضاة والفلاحين ، حتى أن البعض كان يلبس قميصاً ممزقاً عليه قميص سليم يغطيه لكي يبدو من الأشراف ، وكانت القمصان تختلف باختلاف المجلوب ، فأحياناً تسود الثياب الهندية وأحيانا كانت (الموضة) من المنسوجات الشامية التي كانت تسمى بالمصري ، ولا يختلف تفصيلها بل لا تسمى قمصانا إلا طويلة الأكمام وطويلة القامة على حين يسمى غيرها بأسماء أخرى كزنة كمدرعة كيلق ».

أما طبقة الشيوخ فكانوا يعتمون بالعمائم السود التي تسمى (قبعا) ويلبسون قمصانا سوداء يتزرون عليها بمآزر بيض تطول على القميص تسمى (مقاطب) ، وكانوا ينتطقون بمناطق تختلف عن مناطق الحكام وسائر الفقهاء ، إذ كان ينتطق الحكام بأحزمة منسوجة من الحرير في أوساطها خناجر مغمودة في خباء من الخشب مغلف النصف الأسفل بقطعة من الفضة أو النحاس وكانت تسمى (توزة) أما خباء خناجر الشيوخ فهو من العود المزروع في حزام من الجلد وكان يسمى (عسيباً) سواء تزين أسفله بالفضة أو لم يتزين ، إلا أنه مختلف الشكل والحجم عن توزة المعمم كاختلاف السبيكي الذي يلبسه بنو مُنبِّه على العسيب ، وبهذا كان يتميز شيوخ العشائر بملابسهم على الفلاحين كتميز الحكام والفقهاء على أبناء الأسواق ، أما الريفيون الفلاحون فكانوا متقاربين ، لأنهم كانوا يفلحون الأرض ويتغبرون بهباب الأجران ورياح الطرق ، فكان الفلاحون يلبسون قميصاً قصيراً من الكتفين إلى الخصر ويحتزمون على إزار من الخصر إلى فوق الركبتين ، وكان يسمى القميص (مدرعة) كما كان يسمى الإزار (مقطبا) ، أما العسيب فيسميه الفلاحون (جهازاً) وكان خباء من العود مغلفاً بجلد ماعز أو سخل ، وكان ذلك الخباء مضغوطاً على الخنجر الذي يربطه خيط

أو سير إلى الحزام في أوقات العمل في الأرض ، لأن الفلاحين لا يخلعون أحزمتهم إلا عند الرقاد ، فيحرثون محزمين ويحصدون محزمين حتى عند أن يحفروا الآبار فإنهم يدخلون قامات في الأرض وهم بأحزمتهم وخناجرهم خوفاً من مباغتة شجار أو من مفاجأة وحش أو حيّة ، إلا أن هذا صارتقليداً في الأمن والخوف وفي الحل والترحال ، وكان الذي ينام بجهازه وخنجره موصوفاً بالحزم ، أما أصحاب الحرف كخرازة الجلود وصنع الأحذية فكانوا يلبسون قميصا إلى تحت الركبة يسمى ذلك القميص (خلافاً) إذا كان بلا كم ، أما إذا كان له نصف كمّ أو كم إلى قرب الكف فإنه يسمى شقة أو زنة ، أما الجهاز الذي يعي خنجراً فإنه لبس مشاع بين الفلاحين ومن يسمونهم بالأطراف أو بني الخمس ، إلا أن هذه الطبقة قليلة الاحتفاء بالجهاز أو الخنجر لتمتعها بالأمن إذ لا تبيح التقاليد لأحد أن يعتدي على أحد من هذه الطبقة ، فكانت تتساهل عن الخناجر وعن سائر الأسلحة لأنها تحمل معدات تشبه الخناجر للدفاع الضروري كالجلم عند الجزّار . صوف الأغنام والخرّاز كالقدوم عند النجار كالنّجف عند صانع اللحف والغرائر ، كما كان يتميز الفلاحون بلبسهم الأسود كانت تتميز الفلاحات بالقمصان السود الطويلة الأكمام ، وكانت تلك الملابس تجلب إلى الأسواق من مصابغ (زبيد) و (صعدة) و (الجند) و (لحج)وكانت ثلاثة أصناف : كِساوي ، طيقان ، مريكني مصبوغ..وكان الكساوي لبس العرائس ، كما كانت السبائغ التي من صنفها لبس العرسان ، وكانت الريفية تزدان بلبس السواد وإذا أحست نصول اللون دهنت قميصها بسليط الخردل لكي يستعيد سواده . لأن عمق السواد أدل على شباب المرأة وجمالها كما تقول إحدى الأغاني :

ياشركسي يالابس المنيّل

من يبصرك من الطريق ميّل

وكانت المرأة تباهي بطول كمها وسعته كما تشير هذه الأغنية :

عادك صغير شادخلك بكمي لا يعرفك عمي ولا ترى أمي

على أن لبس ذلك القماش الأسود راجع إلى رخصه لقلة دخل الفلاح من النقود ، إذ كان يلبس الرجل عمة سوداء ومدرعة سوداء وإزاراً أبيض يكتسب سواداً من

القميص ومن الغبار المدسَّم بالعَرَقْ ، أما البدو الرحل فكانوا يلبسون كفقراء الفلاحين ولكن من صوف الغنم وكانت لنسائهم مهارة في غزل الخيوط الرقيقة التي يصنع منها الإزار الذي يأتزر به الرجل والسدار الذي يلبسه على ظهره فيبدو هذا النوع من اللبس أغلظ من أي قماش وأرهف من أي لحاف..وكان يعتم أولئك البدو بكوفية من جلد الإبل أو من خوص النخيل التي يشترونها من التهائم ، وكان الشباب من الرعاة والراعيات في القرى الزراعية يلبسون من جنس ملابس البدو إلا أن لبس المرأة يختلف في الشكل ، إذ كانت تلبس الراعية قميصاً من صوف الغنم يغطي رأسي كتفيها إلى نصف ركبتيها ويسمّى (عباه) ولا تلبس القميص الكساوي إلا في شهر زفافها ، وكان ذلك النوع من اللبس يستر إبط المرأة إذا أسبلت كميها ويغطي صدرها إذا كان مزرراً على عكس (العباه) التي كانت ملابس الراعيات لأنها تعيش بين الريح والغبار وتجلس فوق الصخور فهذا الملبّس أمتن لها ، أما الرعاة فيلبسون كالبدو إزاراً وسدراً من صوف الغنم إلى أن يتزوجوا ، وبعض الفلاحين يغير ثيابه عند دخول المدينة وفي أعراس الأقارب من القرية أو خارجها ، وكان البعض يستعير من البعض ثياباً مختلفة في هذه المناسبة وأمثالها ، وكان شيوخ القرى أو العقّال يتميزون على سائر الفلاحين بالإزار الأبيض فوق القميص الأسود ، وبالخنجر المحَرّفْ أي : المرصع بقطعتين من الذهب أو الفضة ، لأن ذلك الصنف من الوجهاء الذين يقابلون مدير المنطقة وقاضيها ويرافقون المخمنين عند طواف المزارع لكي يحددوا كل مزرعة باسم صاحبها وكم تستحق من الزكاة ، وكلّ ما يمتاز به هؤلاء من الملابس هو الإزار الأبيض المنيّل الأطراف والعمامه السوداء الأكبر المسماه (قبعا) ، فكان القبع الأسود العلامة العامة للقبيلة سواء كانوا شيوخ عشائر أو شيوخ لحمة تقتصر مشيختهم على فرع من قبيلة أو على قرية أو عزلة ، وكانت المدينة إذا رأت تنبل هؤلاء أو تمدينهم أنكرت عليهم ذلك التصنع في اللبس والتحدث وأطلقت عليهم هذه المقولة : (لابد للقبع من تأثير لو يخرج اللطف من جعفر) وفي هذا إشارة إلى أن المظهر لا يغضي المخبر ، فقد حددت هذه الملابس كل فئة وقل من يتجاوز مرعيات طبقته ، خوف الإنكار عليه ولضيق ذات اليد ، غير أن رخص الملابس في الثلاثينات من القرن العشرين وتحسن دخل الطبقات

الحرفية فتحا باب تجاوز الحدود المرعية نسبياً .

ففي الثلاثينات عمت الأسواق عدة صنوف من المنسوجات الخارجية كانت ترد عن طريق (عدن) وكانت رخيصة الأسعار فتمكن البعض من محاكاة ملابس الكبار ، غير أن الحكام كانوا يختارون أعلاها ثمناً : كالممتاز والمصري ، وقلم الوزير ، وعندما قامت الحرب العالمية الثانية بلغت الأسعار أعلى قياس فلبس الفقراء الممزقات على حين استخرج الحكام والأغنياء مكنوزاتهم من الثياب فزاد تميزهم ، وبعد الحرب العالمية الثانية تناقصت الأسعار تدريجياً فطمحت الطبقات إلى محاكاة الطبقة العليا والتي تليها ، وساعد على طموح الطبقات الدنيا انقلاب شباط ٤٨ الذي فقر من جرائه أغنياء وأثرى فقراء وقعد قائمون وقام قاعدون ، وذلك لما ترتب على سقوط ذلك الانقلاب من تمكن فقراء صنعاء من نهب أغنيائها في معرّة الجيوش القبلية التي شاركت كادحي صنعاء في إسقاط الانقلاب وفي الانتهاب . بالإضافة إلى هذا بداية ارتفاع الأجور وأثمان المجلوبات المحلية من الأبقار والأغنام والسمون وازدياد المهاجرين إلى الخارج ، فبدأ الباعة الصغار من فجر الخمسينات يلبسون الملابس البيض أو القليلة السواد برغم أن تجارتهم خليط ، كانوا يبيعون السمن والسليط والغاز إلى جانب الصابون والسجائر والكبريت ، ولم يأبهوا إلى ما يصيب ثيابهم من رشاش السليط أو السمن فتتسخ ثيابهم البيض ، أدى هذا التجاوز إلى أن يلبس الحرفيون بعد أوقات العمل الستر النظيفة والقمصان قصيرة الأكمام من نوع الممتاز الذي كان يلبسه الكبار ، ولما كادت تنهار حدود التمايز شعرت الطبقة العليا في المدائن بأنها تعاني زحاماً في مظاهر اللبس فتحولت إلى مغايرة الملابس الجديدة التي تحملها طبقات السوق ويلبسها المغتربون ، فاتخذ الكبار اللبس الأبيض (الصحن) بديلاً عن قمصان الممتاز ، واتخذوا الشيلان الهندية بديلاً عن اللحف الفقيهية وعن المصانف الشامية ، هناك تميزت طبقة الحكام ومن يليهم باللبس البسيط الخفيف الواضح النظافة لكي يبقوا على تميزهم ، وكان من الصعب على الجزار وبائع السمن والحداد أن يلبس من ذلك النوع الأبيض وبالأخص في أوقات العمل ، فكاد البياض الخالص أن يكون لبس الطبقة العليا من ضحوة الخمسينات إلى مطلع الستينات ، كذلك نساء الطبقة

العليا والوسطى فإنهن شعرن بمنافسة بنات الطبقات الأدنى يلبسن الدمس فتحولت بنات الدور والقصور إلى لبس النيلون بدلاً عن الدَّمَس وإلى الشرشف بدلاً عن الستارة التي تلبسها بنات الحارات الخلفية ، وكان من عادة بنات الطبقات العليا أن يحاكين الرجال من طبقتهن فحاكينهم في مضغ القات وتدخين التنباك وفي التحدث إلى من يعرفن في الشوارع لكي يتجاوزن تقاليد الوقار القصوري ، امتد هذا التنافس والمحاكاة إلى آخر الخمسينات ، هناك ساد اللبس الأبيض أبناء المدارس وباعة الأسواق ولم تعد تتميز الطبقة الدنيا إلا بلبس الجرم : أي المعاطف من جلود الأغنام ، غير أنهم احتالوا لهذا فغطوا المعاطف الجلدية بالقماش كالأغنياء في العشرينات والثلاثينات ، فتسمت بالكروك ، غير أن الطبقات العليا احتفظت بمظاهر لا يقدر غيرها على اكتسابها : كالأجواخ البندقية والتوز الفضية المنقشة والخناجر المطرزة الرؤوس بالقطع الذهبية ، إلى جانب هذا ركب أفراد الطبقة العليا السيارات من بدء الخمسينات بدلاً عن الخيول والحمير فاكتسبوا أبهة لم تسلم طويلاً من المنافسة .

وإلى هذه النقلة من الخيول إلى السيارات قال علي بن الإمام يحيي :

ركبنا الجياد الصافنات فلم نجد

ألذ وأحلى من ركوب المواتـرِ

وكان اسم المواتر جمع موتر يطلق على السيارات الكبيرة والصغيرة ، وفي مطلع الستينات أخذت عدوى السيارات كبار التجار فاشتروا من الطراز الذي يقتنيه الإمام وآل بيته وكبار موظفيه فظلت الحدود المظهرية آخذة في التداعي حتى قيام ثورة السادس والعشرين من سبتمبر ٦٢ ، هناك تقاربت الملابس إلى حد التماثل وأخذ السباق على البنطلون يحل محل السباق على القميص المُمتاز ثم الأبيض ، وصار خلع العمائم والأقباع من العلامات الثورية ، وعم التحول القرى والمدائن فلبس الفلاحون لبس المدنيين في الخمسينات ، ففي الوقت الذي كانت تلبس فيه شابات المدينة البلطة أخذت الفلاحة تلبس الشرشف الذي كان موضة الخمسينات والذي كان بديلاً عن الستارة موضة العشرينات إلى الخمسينات ، أما الشرشف عند الفلاحة فهو وريث

المصون أو الجرم ، كانت الستينات متلاحقة الأطوار في عوائد الملابس تبعا للتحولات الاجتماعية والاقتصادية إذ أخذت كل الطبقات تحاول انسلاخها من الماضي كليا ، فتغيرت كل الملبوسات بشكل أو بآخر..فكما انتقل المدنيون من القمصان إلى البنطلونات ، انتقل الريفيون القادرون من القبع إلى الشال ومن القميص الأسود إلى الحلة البيضاء ومن العسيب الخشبي إلى العسيب الذهبي أو نحوه..ومن سَوْق الجمال إلى قيادة السيارات..بهذاتضاءلت الفروق إلى آخر الستينات بفعل دخول الحرب التي كانت تغدقها الجمهورية والملكية على كل من يحمل سلاحاً قتاليّاً أو عدائيّاً ، ولأن الشعب اليمني محارب وصلت أحدث الأسلحة إلى أغلب البيوت بعد أن كانت البندقية حكرا على العسكريين وأثرى الفلاحين وكانت البندقية زينة كالملابس وأداة دفاع ضرورية عند البدو الرحل ، ومن بداية السبعينات عادت بعض الموروثات في أشكال جديدة ، فكما صار البنطلون لبس العمل صار العسيب زينة أوقات الراحة والعطلة فإذا به يعم المدنيين الذين كانوا يسخرون به أيام كان على خصور الفلاحين ، صحيح أن عسيب اليوم في حزام أنيق وغير منيل من أطراف السبيغة ولون القميص ، الفرق أن عسيب الأمس كان متعدد الأشكال والتجهيز ، على أن عسوب اليوم متشابهة الصنعة ويسمى لبسه أصالة محلية مع أنه مجلوب من بلاد الخزر كان يلبسه التتار أيام غزوهم بغداد والشام في القرن الثالث عشر الميلادي ولما تميزوا بالشجاعة قلدهم العرب وبالأخص في شبه الجزيرة فأصبح لبسا يمنيّاً من أول القرن الرابع عشر الميلادي ، فلم يصف أي رحالة وصل اليمن قبل هذا التاريخ ـــ العسيب ولا لبس الخناجر ، لأن العربي كان يحمل سيفه أو رمحه في كل تحركه في الحل والأسفار وحتى في الاجتماعات القروية .

فهل العسيب اليوم رمز الأصالة أم (موضة) سبعينية ؟..

لقد تغيرت أشكال الملابس ولم تعد علامات طبقية ، لأن طبقية اليوم لم تعد علامات خارجية بل أصبحت ذات أساسيات اقتصادية وثقافية فلم تعد عادة الملابس تشكّل فروقاً وإنما صارت ضرورة بحكم العادة ثم آلت إلى مرض نفسي يجد شفاءه

في لبس الجديد كل يوم ، حتى لا تتميز ثياب الأعياد والجمع على ثياب سائر الأيام ، لأن عادة الملابس قد انتقلت إلى عدوى الموضة وحركية المظهر وبالأخص في السبعينات التي حل فيها الغزو التجاري محل حرب الستينات التي حسمها التصالح ، على أن هذا التقارب الخارجي لا يمنع من التفاوت الطبقي والتفاوت الثقافي.. لأن مظاهر الثقافة تنعكس على السلوك دون أن تدل عليها أناقة الملابس أو رثاثة الملبوس أو أشكاله .

● ● ●

حــوار المطــر.. في الأدب الشعبــي

لأن المرء كائن حي ، فإنه دائم التداخل بالكائنات النامية والصائتة والصامتة وبالأشياء الدائمة والعارضة ، لأن هذه الظواهر والأشياء منعكس نفسه ومرايا اقتداره على استنباتها أو على مجاراتها في القوة إذا كانت كونية ، أما التي هي من ابتداعه أو من أدواته اللازمة فهي نجية قلبه ومدار صورته وتصوره ، لهذا خاطب السيوف والخيول كما يخاطب الأحباء والأعداء ، وحاور الليل والهجير والنبات والماء كما يحاور الإنسان الإنسان ، ذلك لأن عالم الكون متهاتف متجاوب ، تتزاءر فيه الرياح والعواصف ، وتتناشد فيه الأمطار والزوابع كما يتساجل الناس أناشيد الحرب وأهازيج الأعمال ، وربما كان المطر أحلى الكائنات وقعاً على النفوس البشرية وإن نشأت من هذه الحلاوة مخافة معرَّة السيول وانقطاع المعابر وإتلاف الحيوانات وخراب المساكن كما أشار إلى هذا طرفة بن العبد :

فسقــى ديــارك غير مفسدهــا
صوبُ الربيــع وديمة تهمــــي

فالشاعر هنا يرى المطر نافعاً وضارا ،لأنه يحيي ويغرق كالنار التي تُنْضِج وتحرق ، فنظرة (ابن العبد) إلى المطر ليست وصفية وإنما هي تحديدية للضار من المطر والنافع منه ، وهذه النظرة تشبه نظرة أدب الشعب ، إلا أن النظرة الشعبية ترى المطر خيرا كله بما أحيا وما أمات كما يؤكد هذا القول : (قتيل الماء ولا قتيل الظمأ) ففي مقدور المزارعين إصلاح ما أفسد السيل في البيوت والمزارع وليس لهم إمكان لذود حريق القحط ، فخير المطر قديم بقدم حس الإنسان بنفع النبات وعوامل الإنبات ، حتى أن الشعر العربي من أقدم شعر الجاهلية إلى الآن تفنن في حوار المطر وجماليات انهماره وإنباته ، فكان المطر عند الجاهليين رمز القوة والإخصاب ورمز الكرم القليل الأشباه ، لأنه يغلب الجبال فيزيد من وقارها ويخدد الأرض باحثا عن مكامن خصوبتها ومخابئها كما في قول امرىء القيس عن جبل ثبير تحت الأمطار :

كأن ثبيرا في عرانين وبلهِ

كبير أُناس في بساط مزمَّلِ

وكهذا قول أعرابية :

« بينا نحن نحمل القعاب طالبات الماء ، إذ تبعجت علينا سحابة فارتوينا من المستنقعات وعبت الأنعام من بين اخفافها ، بعد أن طرحت السحائب الثقال أحمالها ومدت خيوط شآبيبها ، حتى عقدت أعكان الأرض بقرون السما » ، فهذا وصف تحليلي تجميلي وما أكثر أمثال هذا الوصف في الشعر ، حتى كاد شعر المطر يشكل مجموعة من مجموع الشعر الجاهلي ، ثم اقتفت أجيال الشعر آثار الشعر الجاهلي وإن اختلفت بعض الدلالات أو تغايرت إيماءات المدلولات ، إذ بدأت بعض الإشارات الفكرية ترمز للمطر بقوة تطهير خاصة كما أشار (العتّابي) في بعض رسائله :

« لقد بلغت الأحوال مغصاً من الأوحال فأين أنت يامطر ، نعم أعزك الله إن الأمطار لا تكفي لغسل هذه الخطايا » ، وفي تلك الفترة كانت الأفكار تجسد الخطايا لإتيانها من خاطئين بشريين كما ألمح إلى هذا أبو العتاهية :

أحســـن الله بنـــا أن

الخطايـــا لا تفـــوحُ

غير أن هذا الرمز إلى التطهير وحده ظل مرافقا لتصوير المطر كأجمل ما في الجمال سواء وقع على أرض لتنبت أو على نبات لكي يتفتح ، فما خلى أدب فترة من صفاء المطر وشوق الأرض إليه وتنعم الإنسان برؤيته وبآمال أثماره ولا سيما في شبه الجزيرة التي يتوقف رخاؤها على الغمائم الجائدة ، حتى أصبح المطر في شعر عصرنا رمز القوة التغييرية من الجذور كما في مجموعة السياب (أنشودة المطر) أو كمجموعة (أمطار في حريق المدينة) لفائز خضور ، إلى جانب هاتين المجموعتين عشرات القصائد في عشرات المجموعات ، من أمثال قصيدة (مطر) لمحمود درويش و (غيمة بلا ماء) لممدوح عدوان ، بل لم يقتصر حضور المطر بتعدد رموزه وواقعيته على الشعر وإنما امتد إلى القصة والرواية من أمثال (حب تحت المطر) لنجيب محفوظ

ومن أمثال (المطر من تحت) لمحمود حيدر ، وكل هذه النماذج الأدبية التي تمحورت المطر قديما وحديثا أو رمزت به إلى غيره أو شبيهه لم تصل إلى علاقة الصداقة الحميمة التي انعقدت بين الشعوب الزراعية وبين المطر ، ذلك أن أدبنا الشعبي لا يقف عند وصف جمال المطر ولا يرمز به إلى القوة الثورية التغييرية لأنه في ذاته قوة تطهير وتغيير وإغداق وإرغاد ، وإنما يحاوره من الداخل حوار الصديق أو يشكو إليه شكوى الآمل وكأنه يحس قلب المطر قريبا منه ينصت إلى شكواه أو يتفهم قضاياه ، ولعل مرد تغاضي أدب شعبنا عن جمالية المطر لذاتها أن العلاقة انتفاعية ، فأدبنا الشعبي يصور صداقة وتعايشاً بين الشعب وبين المطر سواء كان ذلك الأدب استسقاء أو غناء بالمطر أو تشوقا إليه أو خبرة بمواسمه وتخلفه عنها أو مجيئه فيها أو تغيبه عن اعتياده ، ففي أدب الاستسقاء الجماعي والفردي تردد الأصوات المستسقية من أمثال هذا القول المنغم كالشعر ، والملحن كالأهازيج :

ياسحاب ياسودا بشرينا بالماء

نسقي العجَمة عاطشة بغير ماء

فالنداء هنا موجه إلى السحابة السوداء لأنها المليئة بالعطاء ، بعد النداء تبوح الشكوى من عطش العجماوات من الحيوانات والبذور في التراب ، لأنها لا تقدر على رفع صوتها الشاكي رغم احتراقها بالعطش ، لهذا ينوب الإنسان بالشكوى عن الحيوان الظامي وعن البذور الدفينة أو عن النبات الذاوي ، فصيغة هذا الاستسقاء تشير إلى العلاقة الإنسانية بين الإنسان والمطر ، لأنها توحي باستجابة المطر لدواعي الأحوال أو بمعرفة المطر بالحاجة إليه ، فهناك تفاهم تخيلي أو واقعي كما يؤكد هذا الهزج :

يالله بالمطر من طالع

يسقي قعطبه والظالع

فهذه إشارة إلى مطر الصيف الذي يجيء من الغرب أو من مرتفعاته لكي يسقي منخفضات الشرق والجنوب ، ففي هذه الأهزوجة إشارة إلى خبرة شعبنا بالمطر وكيفية غزارته إذا أتى من تلك الناحية إلى تلك كما تؤكد الأهزوجة التالية :

يالله بالمطر من ريمه

يسقي ذي السفال والحيمه

فهذا التعبير يوحي إلى مناخ المنطقة وارتفاعها لإمكانية غزارته بفعل مأتاه أو بفعل المكان الذي يأتي منه كما تتضمن عمومه على كل البلاد ، وهذا المزج يدل على حميمية الصداقة بين الشعب والمطر ، لأن الشعب يدل المطر على طرق مسراه وسيره وكأنه دليل طريقه أو وسائل اختباره :

فهل أحسّ الإنسان المستسقي أن المطر يسمعه ويعي أقواله ؟

إن تصور الشعب يحاور المطر كمخلوق عاقل وكصديق حنون يسمع النداء ويتقبل إرشاد الأدلاء لأنه إذا وقع على منطقة توقعته المناطق الأخرى تحت مفهوم هذه المقولة : إذا نزلت السيول فأبشر بسيلك » ، إذا كانت أهازيج الاستسقاء بمختلف إيقاعاتها هي لغة الاسترحام ، فإن لغة الأغاني الشعبية لا تخرج كثيرا عن مفهوم الاستسقاء ، لأنها تخاطب المطر كصديق وتشكو إليه كمخلّص وتصف الأحوال التي تستدعيه كما في هذه الأغنية :

بالله عليك يابرق يامغلِّسْ

الزرع في وادي حَزَن مِيَبِّسْ

لماذا هذا الإخبار ؟ هل البرق يعرف وادي حزن وتيبس زرعه ؟ .

إن التصور الشعبي يرى إمكانية معرفة المطر والبرق بكل مكان ، وذلك بحكم التردد على كل الأمكنة والإغداق على كل سفح وواد كما هو معهود ، فالمطر يعرف كل مكان انهمر عليه كما يعرف المسافر كل محطة نزل فيها .

لكن لماذا تنادي الأغنية البرق المغلّس ؟ . إنها تشير إلى سَهَر الانتظار وإلى تأخر لموع البرق عن ميعاده ، يعزز إشارة الغياب تيبس الزرع في وادي حزن ، وتحديد الأغنية لوادي حزن تتضمن إيماءة إلى امتداد مدة الجفاف ، لأن وادي حزن الواقع في مغرب عنس كثير الغدران التي تنقطع إذا طال الجفاف ، فتلك الأغنية كانت تخبر البرق إخبار الذي يُذَكِّر العارف ، لأن هذا المطر المتقارب الزيارات صديق الناس يلبي نداء الحاجة ويشارك الشعب التعاطف ، فكأنه ملاذ الشكوى من الكوارث

والماسح آثار المواجع كما تشير هذه الأغنية :

ياخمس ياميزاب راعد الصيـف
تعال وابصر ما جرى لنا كيـف

فهذه الأغنية تستدعي الموسم كقريب غائب يؤاسي بوصوله الجراح ، غير أن الأغنية لا تنادي البرق أو المطر وإنما تنادي الزمن الذي هو ميعاد غزارة المطر وهو شهر الخمس الذي يسميه الفلاحون ميزاب الصيف لتتابع انهمار المطر فيه .

إذن فهنا مجاز مكاني حل محله الظرف الزمني ، لأن الأغنية تنادي الشهر الخمس والمراد المطر المعهود فيه كذكر المكان والمراد أهله مثل : (واسْأل القرية التى كنّا فيها والعير التى أقبلنا فيها) ، وما أكثر المجازات المكانية وأكثر اختلاف المجاز الزمني غير أنه مختلف التركيب عن تعبير الأغنية الشعبية ، يقال في المجاز الزمني : نهاره صائم وليله قائم ، فهذا مجاز عقلي ، أما الأغنية فتنادي الشهر المطير وكأنها تقول حقيقة تخاطب حقيقة بدليل الصفة : ياميزاب راعد الصيف ، ليست مهمةً هذه المسألة اللغوية لأهمية هذه المسألة النفسية وهي مناداة المطر لا لكي يروي الأرض أو ينعش الزرع وإنما لكي يشهد ما جرى من الكوارث ويدل على كيفية أسبابها ، فالمطر هنا صديق مغيث ، وهذا لا يخرج عن أعظم مقوماته ، فلأنه مغيث تسمى بالغيث .

فلماذا لا يعين على الكوارث ويساعد على التئام الجراح ؟ . لأن الصديق موضع سر صديقه فإنه موضع عتابه والغضب منه ، فكما نادت الأغنيتان السابقتان المطر كصديق نادته الأغنية التالية كعاتبة غاضبة :

ياراوح القِبْله تعال ساعـه
والاّ تركنا البيت والزراعـه

فهذا تهديد صديق من صديق يخوف بالقطيعة إذا ساءت ذمة الصداقة ، فالمطر في هذه الأغنيات صديق حميم يحس حاجته إلى الانهمار كما يحس الناس احتياجهم إلى ذلك الانهمار ، لهذا كان للمطر معرفة مواسمه كما أن للناس موضع اختبار المطر

ومواقيت زيادة الانتفاع به أو قلة النفع منه كما في هذه المقولة الشعبية : مطر الصيف ركبة السنة .

فهذا ترتيب عضوي للكيان الزمني ، لأن مطر الصيف أساس كركبة الإنسان التي يعتمد عليها الكيان ، ذلك لأن مطر الصيف ينضج القطوف في بساتين الفواكه ويروي المنابت لكي يزرع الناس الذرة عند صحوه ، على حين يسقي مطر الخريف الزروع التي أنبتها الصيف ، فإذا تأخر مطر الصيف تعطلت السنة هذا جانب من الاختبار ، أما الجانب الآخر من الخبرة فيشير إلى الظواهر ولا يعلل مسبباتها الكامنة في تقلب الطقوس كما في هذه المقولة عن ريح الخريف ورذاذ الصيف : (زاب الخريف ينجح أفواج والصيف ينجح زناين) ، فهذه إلماحة إلى الريح التي تجمع سحائب الخريف وتمزقها وإلى مطر الصيف الذي يفنى رذاذا لا يروي وهذه من علامات دراسة المواسم ، فإذا توالى زنين الصيف كان مانعاً من غزارة وبله أو تسبب في عدم غزارة ودقه كذلك أفواج الخريف أى سُحبه فإنها تظل مجرد سُحب خلَّب في قبضة الريح التي لا تقف ، فشروط الأمطار الغزيرة وفرة مطر أول الصيف ورخاء ريح الخريف أو اعتدال مَهَبِّها ، وقد ضرب المثل بِخُلَّب سحائب الصيف فقيل عن الذي يجيء لكي يزول : سحابة صيف ، أي سريعة التألف والانقشاع وهذا المثل عن سحابة الصيف لا ينطبق على صيف بلادنا ، لأنه موسم أمطار ، غير أن مقولاتنا الشعبية ترى الاختلاف بين الصيف والخريف ، فترى الصيف متنقلا بين الغيم والصحو ، كما ترى الخريف غيميا ماطرا كما تنص حرفية هذه المقولة : شمس الصيف لا تغيب مكروبة ، أى أنها تشرق ساعات وتغيم سويعات وقلما حجب غيم الصيف وجه الشمس طيلة نهار ، فالمقولة تشير إلى قوة الشمس الصيفية حتى لا تغيب مكروبة بفقدانها الشروق ، فهذه الإشارة إلى كرب الشمس من غيابها أعظم إلماح إلى وظيفة كل كائن وإلى حسن أدائه لمهماته ، فشمس الصيف لا تتسكع وراء الغمام وإنما تتلثم قليلا وتسفر كثيرا لكي لا تولي مكروبه على حد تصور المقولة الشعبية .

إذا كانت المقولات عصير تجارب حكماء ، فإن الأغنيات من إنتاج الرعاة

والراعيات والحاطبات والحاصدين فلها صفاء الفطرة وبدائية التجربة ، لأن الأغنية الشعبية تبوح بالضروري وتغتني عن التفاصيل كهذه الأغنية التي تستعجل المطر وتشكو إليه ما جرى في غيابه من التغيرات الماحقة :

يابـرق عجـل زادت البواطـــل

في غيبتك قد جت لنا زلازل

فهذه شكوى إلى صديق حدثت في غيابه الفواجع ولعل في حضوره الخلاص ، أو لعل البوح بالشكوى إلى صديق تنفس مريح ، إلا أن الحوار الغنائي يستغور صداقة المطر ويراه أقرب إلى القلب الإنساني ، حتى كأنّ بينهما حسّاً مشتركا وتعاطفاً أبديّاً ، ولا شك أن هذه الأغنية من نتاج السنتين الأخيرتين لأن فيها طابع تاريخ حدوث الزلازل التي تململت في شتاء ١٩٨٢ وألحقت الخراب بمئات القرى في محافظة ذمار ومديرية ضوران ، فشكت الأغنية إلى المطر فداحة ذلك الحادث كما استأنت الأغنية التالية قدوم المطر ، لأنه سيلاقي مشردين مخيمين في العراء :

تَجِيْ نص شهر السبع ياسحابـه

الـدور خيمـه والبيـوت خرابـــه

فهذا الإخبار كرسالة أخ إلى أخيه . فلماذا استمهلت هذه الأغنية السحابة الماطرة ؟ .

لأن الزلازل حدثت في الشتاء ونزلت بعدها أمطار ضاقت منها المخيمات لأنها وقعت في برهة تمزق وانخلاع عن البيوت ، لهذا تدل الأغنية السحابة على ميقاتها الطبيعي نصف شهر السبع وهو أول مواسم الأمطار والإنبات ، لأن بلادنا لا تشهد مطر الشتاء إلا نادرا كما تقول المقولة الشعبية في الحادث المفاجىء : مطره في شتاء .

إذن فالأغنية تريد بطء السحابة لا تأخرها عن ميقاتها ، على أن للمطر محبا وكارها لاختلاف مواقع الناس وقت هطوله ، فالذين يحويهم مكان يتمتعون بانهمار المطر ، على حين لا يريده الرعاة في الجبال أو المسافرون على الأقدام ، لهذا قيل : للمطر محب وكاره ، على حسب الانتفاع منه أو الضرر منه ولكنه على أي حال خير محض كما عبر المثل الشعبي السابق : قتيل الماء ولا قتيل الظمأ ، أو كما ألمحت المقولة التالية :

« غارقة ولا حارقة » ، وهذه المقولة شمولية التعبير لتنكير الاسمين ولبعد الإلماح إلى مواقيت القحط ، فاشتمل التعبير : المزرعة والماشية ، الأرض والقرية ، زمن الجفاف والأمطار ، غارقه ولا حارقة ، فعبارة حارقة مشحونة بالتجارب التأريخية الزراعية ، فكم عانت المزارع والآبار في عدة مواسم من إحراق الريح الحارة التي سماها اليمنيون : الريح الأحمر ، والتي سماها العرب هَيف أو ريح هَيف ، وكلما هبت هذه الريح أحرقت الزروع والأشجار وجففت المياه وجرثمت الوباء ، وكانت تتردد من عام إلى آخر حتى أصبحت اعتيادية وقيل فيها هذا المثل : ذهبت هَيف إلى دياناتها : أي إلى عاداتها .

لهذا فضلت المقولة اليمنية الإغراق بالماء على إحراق هَيف ، لأن آثار المطر ممكنة الالتئام مطوية على الإخصاب ، على حين آثار الريح المحرقة تجني على الزروع وعضوية التربة ، فالمطر في الأدب الشعبي خير يفضي إلى خير أو كارثة سيولية أو بَردية تفضي إلى خضرة العافية ، فإذا قيل للمطر محب وكاره فإن الحب دائم والكراهية آنية وأفرادية ، لأن حوار الصداقة بين شعبنا والمطر حوار محبة وتعاطف واستنجاد انتفاعي ، وهذه النصوص الواردة هنا ليست إلا أقل ما قيل ، ولكنها غنية بالدلالات على حب المطر كمادة خصب وكرموز إلى التغيير ، لأن ما يحدث في الطبيعة من رخاء أو قحط ينعكس على نفوس كل الناس .

● ● ●

الأرض المستقيـة

كما توارثت الأجيال اليمنية تراتيل الاستسقاء التي نُقِشَ بعضها في المعابد القديمة على شكل كتابة الشعر ، توارثت النجوى مع الأمطار ، في شكل أغانٍ رعوية وأهازيج عملية مثل : علينا وحنّ الراعد ، حرّك ياجليل الساعد » ولم تحل صلوات الاستسقاء الدينية بأورادها المأثورة محل تراتيل الاستسقاء في الأرياف ، وإن كانت الأجيال اللاحقة تضيف أصواتاً جديدة إلى الأصوات التي ثقفتها سماعياً .

فما سر هذا التوارث ؟ .

إن أهم مسبباته هو احتياج الأرض إلى جود السحائب واحتياج البشر إلى رفيف الأرض وأثمارها لافتقار اليمن إلى الأنهار الكبرى والمتوسطة ، فأكثر الأنهار الصغيرة مجرد جداول تشح بشح السنوات ، وتنقطع نهائيا بتوالي الجفاف سنوات على المناطق التي تتدفق منها الينابيع ، حتى أنها جفت في جفاف السبعينات من القرن العشرين أنهار لم يعهد المعمّرون انقطاعها أو شحها ، ولا سمعوا عن آبائهم أنها انقطعت أو شحت مثل نهر « الخارد » بالجوف في شمال الشمال ، ومثل نهر « حميس » حذه أحد مصايف صنعاء .. فقد كان يقدر المسئولون في الخمسينات نهر حميس قادراً على مدّ صنعاء وما حولها بالمياه بواسطة خزّان وأنابيب ، وفي الثمانينات من هذا القرن لم يعد هذا النهر قادراً على إرواء المزارع التي حوله على كثرة ما نسجت حوله الأخبار الشعبية من حكايات ما تزال تروى .

قيل : « إنها مرت ثلاث سنوات جدب على منطقة صنعاء في قديم الزمان وكان يبيت الناس في سطوح المنازل من شدة الحر ، وفي ذات ليلة سمع رجل عجوز هاتفاً : احفر ياحميس ، فتلفت الرجل الذي اسمه حميس حوله فلم يشاهد أحداً ، وحين عاد إلى الإغفاء سمع الهاتف نفسه يردد الهتاف نفسه مضيفاً مكان الحفر ، فذهب الرجل متحاملاً على عكّازه ، ولما وصل المكان بدأ الحفر وسرعان ما نبع الماء واقتلع الصخور حتى تبدت فوهته وانصبّ ماؤه فتسمّى ذلك النهر « حُميس » وقيل إن سبب تسميته بهذا الاسم تنتمي إلى العجوز الذي بدأ الحفر ، وقيل إنّ (حميس) هو اسم الجنّي الذي نبّه الرجل العجوز إلى الحفر فتسمى النهر باسمه ، وبعد شيوع

الحكاية اختلفت قرية « حدّة » و « سناع » على ملكية النهر أو على مقدار اشتراك القريتين فيه ، وطال بينهما النزاع والاشتجار حتى سمعت القريتان صوتاً يتردد من جوف الليل : « ثلثين حدّه وثلث سناع » فقبلت القريتان الحكم بهذا التقسيم .

وهاتان الحكايتان وأشباههما أقوى دلالة على عظمة سرّ الماء وعلى غيبية هذا السر وعلى التلهف الدائم إلى المزيد من الري والارتواء ، وهذا التصور لمملكة المياه نتيجة الاحتياج إلى ما ينبت الكلأ ويدر الأغنام والأبقار ويستبقي أنوثة الأرض .

فنهر « حميس » من أشهر الأنهار بفضل الحكايات التي دارت حوله وبفعل خصوبة الأرض التي كان يسقيها حتى غطّت سمعته على الخارد وأمثاله نتيجة ما قيل فيه من أشعار من أمثال هذا لابن إسحاق من شعراء القرن الثامن عشر الميلادي :

ولما جئت حدّة أكرمتني
وخلّت بين خلاني وبيني
فقلت لها أتيتك من أزال
فأين أقيم قالت فوق عيني

وعبارةفوق عيني دليل ترحيب المكان أو الإنسان في المعنى القريب أما المعنى البعيد ففوق العين التي هي منبع النهر .

أما صنعاء فيروي المؤرخون القدماء أنها كانت تمر بها عدة أنهار فتغدق بساتينها وتشيع الرخاء في بيوتها من عطايا المزارع التي حولها ، وكانت تسمى تلك الأنهار غيولاً ، كغيل البرمكي الذي استنبطه محمد بن برمك أحد ولاة صنعاء للمأمون في مطلع القرن التاسع الميلادي ، وكغيل « آلاف » الذي كان يشق صنعاء من جنوبها إلى شمالها ، وكالغيل « الأسود » الذي كان ينساح من سواد حزيز ويمر بوسط صنعاء ، وقد كان هذا النهر أطولها أعماراً وإن شحت مياهه إلاّ أنه ظل يترقرق إلى آخر سبعينات القرن العشرين ثم انقطع بعد جفاف خمس سنوات وبعد أن تعاقب انصياعه من جهة إلى جهة نتيجة تزايد العمران وكثرة ادعاء ملكيته من أكثر من جهة .

أما نهر « ميتم » فإنه يتسبب في كوارث تخريبية في « لواء إب » أيام غزارة الأمطار ولا يمتد نفعه في سنوات القحط .

إذن فليست اليمن أرضاً نهرية في أي عهد من العهود ، بدليل كثرة السدود المتفاوتة الأحجام والأعمار والتي أعظمها « سد مأرب » الذي تعرض للهدم أكثر من مرة كان آخرها في القرن السادس للميلاد ، ويعلل « الهمداني » لبناء السدود في العهود السبئية والحميرية أنها لاحتجاز أمطار الشتاء لكي تسقي المزارع ربيعاً وصيفاً وخريفاً لأن تلك الفصول مواسم الاخضرار والإثمار وعلى هذا التعليل فإن اليمن كانت تنعم بغزارة الأمطار في الشتاء وتصحو صيفاً كأوروبا وكالشام الكبرى ، غير أن مؤرخي العصر الحديث أي من القرن السادس عشر إلى آخر اربعينات القرن العشرين لم يدونوا أخبار أمطار شتائية وإنما دونوا أخبار الأمطار الصيفية والخريفية ، وكان تدوين أخبار الأمطار عند مؤرخينا في أهمية سرد الأخبار السياسية والأحداث الكونية وبالأخص إذا كانت الأمطار عظيمة الغزارة أو جادت بعد جدب أو أنبأت بها فواجع كالذي روى الحرازي في أحداث ١١٨٠ للهجرة : في ليالي شهر جمادى الثانية كان يطلع نجم ذو قرنين يشق السماء ويهول الناس فأيقنوا بأنه نذير الهلاك فإذا هو بشير الأفلاك ففي ليلة الـ ٢٦ من جمادى هطلت الأمطار الغزيرة فأحيت الموات وأطلعت تهاويل النبات » وقد امتد هذا التقليد إلى عشرينات هذا القرن فكانت أخبار الأمطار أهم مواد صحيفة الإيمان التي نشأت في منتصف عشرينات هذا القرن وتعمم هذا في صحافة الخمسينات وفي النشرات الاذاعية وما يزال ، وليس هذا غريباً على التأريخ الحديث وعلى الصحافة المعاصرة فقد قرن المؤرخون الرخاء بحسن طالع الملك فلان أو الخليفة فلان ، كما قرنوا القحط بشئوم طالعه ، وذلك مثلما قرن الحكيم اليوناني « تريزيس » وباء « طيبة » بسوء بيت الحكم كما في رواية « أوديب » لسوفكليس ، كذلك اشتهرت سبع يوسف المجدبةوسبعه الرخيّة إلى حسن طالع « يوسف » وسوء سيرة « عزيز مصر » الذي سجن « يوسف » بعدما برهنت القرائن على براءته .

وعلى هذا المنوال من تدوين الأحداث بما فيها نزول الأمطار وانحباسها اتبّع المؤرخون اليمنيون سنّة من قبلهم في تأريخ أحوال الرخاء والجدب والزلازل

والبراكين ، وهذه من التقاليد الأدبية فقد كان الشاعر يدعو لدار حبيبته بالسقيا حتى لو قام على شط النيل أو الفرات من أمثال قول « ذى الرمّه » الذي استسقى لدار حبيبته حيّةً ولأطلالها ضاعنة ولقبرها ميّتةً :

ألا يَسلمي يادار ميٍّ على البلى
ولا زال منهلاً بجرعائك القطرُ

وقد طار هذا البيت في الأجيال شهرةً ، لأن النحاة استشهدوا به في تقديم خبر لا زال على اسمها ، وكان التساؤل عن أمطار ديار الحبيب كالتساؤل عن صحته كقول الشاعر اليمني ابن إسحاق :

أيابارق الجرعى هل الجزع ممطورُ
وهل بالغواني ذلك السفح معمورُ

أما شعر الرثاء فكان مليئاً بالاستسقاء لقبر المرثّى ، من أمثال قول « ابن الرومي » في رثاء ابنه الأوسط :

عليك سلام الله مني تحيةً
ومن كل غيث صادق البرق والرعدِ

فما سبب استسقاء السحائب لقبر الدفين ؟ لأنه يشبه البذر المدفون في التربة لكي ينبت وربما كان السبب شعور الحي بحياة الميّت وحيوية رغباته ، فكأن الموت مجرد انتقال وليس إفناء ، حتى سادت المبالغة هذا الاستسقاء الشعري للأحياء والموتى ، كما في قول « مهيار » الذي تمنى تحول تراب ربع الحبيبة إلى مياه كما في قوله :

سقى دارها بالرقمتين وحيّاها
مُلِثٌ يحيل الترب في الربع أمواها

وعلى هذا فليست الحكايات اليمنية عن « نهر حميس » ولا أغاني الاستسقاء إلاّ ضرب من الثقافة العربية عامة ومن الثقافة اليمنية خاصة ، إلاّ أن تعاقب هذه الترانيم الاستسقائية والإضافة إليها من ضروبها يدل على حاجة الأرض اليمنية إلى الأمطار المتواترة ، ذلك لأن أرض اليمن

لم تجد في السدود بديلاً عن الأمطار الموسمية ، لأن السدود نفسها تحتاج إليها بل أن النفع منها يتوقف على كمية المطر ، لأن الجفاف يجفف السدود كما ييبس الغدران والآبار وبالأخص إذا طالت مدة المحل أو المحولة كما يقول اليمنيون :

« المنطقة الفلانية محولة » أي : بلا مطر مدة حولين ، ذلك لأن المناطق متفاوتة القحط والأمطار ، فبعضها عرضة للقحط الطويل كمنطقة السر والروضة وبعضها لا ينقطع عنها المطر وإن قل فصولاً وازداد فصولاً مثل لواء إب وعتمة وأمثالهما من المناطق التي يسميها الريفيون « البلاد المرحومة » أي : وفيرة الخير .

كما عرف اليمنيون قيمة المطر ، فإنهم اختبروا بالتجربة كميّات هطوله وتسمية مقاديره ، فيسمّون أقل المطر « رذاذاً » والأكثر قليلاً « زنين » والأغزر نسبياً « سحابة » والأكثر من السحابة « دربة ميازيب » أي : سيل سطوح البيوت ، أما الرذاذ المتصل طول الليل فيسمونه « سرية » لوقوعها في سرى الليل ولعموميتها مناطق البلاد أما المطر الغزير الذي تسيل منه الجبال وبطون الأودية فيسمى « سيولاً » وهو الذي يدونه المؤرخ وتبتهج به الأرض ويستسقيه الشاعر والمغنّي .

كما يسمي اليمنيون تفاوت الأمطار يسمّون آثارها في الأرض ، فإذا دخل السيل نحو ربع المزرعة سمّوا ذلك السيل « مداغر » لأنه دخل بقعة صغيرة أو بقع صغار من أطراف المزرعة وقصرت طاقته عن طم المزرعة ، أما إذا أسقى المطر نصف المزرعة ودغر بعض المزارع فيقول المخبّر لسائليه عن المطر : أنه مداغر وأنصاف والمتسقية سيل ،والمتسقية هي المزرعة ذات المساقي المتعددة والطويلة ، ومعنى هذا أن المطر ليس سيلاً شاملاً ، وهذا الاختبار منتزع من طبيعة الأرض التي تنقسم إلى أربعة أقسام حسب التسميات : قيعان ، أودية ، مدرَّجات ، أغوال .

أما القيعان فلا تنبت وتثمر إلاّ إذا عمّتها السيول قبل البذر في الصيف وقبل إخراج السنابل في الخريف ولا تنفع فيها الأمطار الخفيفة ولو تواصل نزولها ، لأن الطبقة العليا من التربة تتلازق بالمطر القليل فلا يصل إلى عمقها شيء من الري ، لهذا يحفر

الفلاحون التربة قبل البذر لكي يتأكدوا من نزول الماء إلى منبت الحبة ، فإذا نزل الري على مسافة شبرين فإن التربة تصلح للإنبات ، ولكن إثمار النبات يتوقف على جود السحائب بعد إنباته ، تلك هي طبيعة القيعان الموسومة بأسمائها إلى اليوم مثل : « قاع البون » ، « قاع جهران » ، « قاع شرعه » ، « قاع الحقل » ، « قاع السهمان »..وهذه تسمت قيعان لوقوعها في سهول ممتدة مستوية بعيدة عن الجبال ، فهذه وأشباهها لا تغدق إلاَّ بتدفق السيول التي ترج تربتها وتخدد جلودها ودخائلها ، فانتفاعها بالمطر القليل لإنبات المرعى وسقي المواشي بالمياه النقية التي ترسب في أخاديد الأحجار وفي الحفائر الصخرية .

أما الأودية فإنها تنتفع بالمطر المتوسط ، لأن الجبال التي تحيط بها تلقي إليها بما وقع عليها من المطر ، ثم أن أغلب طينة الأودية حصباوية فسرعان ما يتغلغل فيها الماء ، وقد عُرفت الأودية بأنها التي تقع بين جبال أو ربوات وميّزتها التسمية بالأودية مثل : وادي بنا ، وادي حضرموت ، وادي ظهر . أما الأغوال فهي حقول صغيرة تلاصق ركن جبل من جهة واحدة وتتسم بالخصب وهي أصلح لغرس الفواكه التي يسميها اليمنيون حظائر .

أما المدرجات فهي حصباوية قليلة التربة لكونها معلقة بالجبال لهذا تنتفع بأقل الأمطار ، إلاَّ أنها تتطلب استمرار انهمار المطر من بعد إنباتها إلى قرب حصادها ، فإذا أخلف آخر الخريف تيبَّست ولا تكتفي بالسيل الأول في الموسم الواحد كالقيعان والأودية ، بل أنها تتضرر من السيول لضعف حواجزها في الجبال ، فتكتفي بالمطر القليل ولكن المتواصل الذي لا يحدث انقطاعه إلاَّ أياماً ، ولعل القيعان أجود بالثمر إذا واتتها السيول ، لأنها أوسع مساحة من حقول الأودية ، كما أن حقول الأودية أوسع من المدرجات غير أن الأودية أريَف من القيعان ، كما أن المدرجات أجودَ ثمراً إذا لم يصبها العطش على حين تجود الأغوال بالمراعي في أطرافها .

فليست الحاجة لجنس المطر وحده وإنما الحاجة لوفرة كمه وكيفه ، على أن القليل أجدى من الجدب وبالأخص إذا بشّر بموسم رغيد ، كالمطر الوسمي الذي يبشّر بغزارة مطر الربيع ، وكالظَلِم الذي يبشر بغزارة مطر الخريف ، وقد سمي « الوسمي » بهذا

الأسم لأنه يبتر أواخر الشتاء ويبكّر بالدفء أما « الظَلِم » فتسمى بهذا لإمطاره بعد بذر الذرة بأيام فهو ظلم لأن النبت مازال في ظلمة التراب أي لم يرتفع للتفتح .

وهذه التسميات للأمطار ومواقيتها تدل على خبرة وعلى تسمية فلكية ، كما تدل على أن الشتاء ليس موسماً امطارياً ، لأنه لا يجدي نفعاً إلاّ لامتلاء الحفائر لأنه فصل غير منبت ، فإذا وقع فيه مطر ألحقوه بنوادر الأحداث ، كما في هذا القول : « أندر من مطرة في شتاء » أو يقولون للحدث غير المتوقع « مطرة في شتاء » أي : أمر لا يقبل الثبوت .

فإذا كان اليمن يُسقى شتاءً قبل الميلاد ، فإن التحولات الكونية قد جعلت شتاءها صيفاً وصيفها شتاءاً ، وهي في كِلا الموسمين أرض مستسقية تنتظر المطر ، لكي تربو وتبتهج وتنبت من كل زوج بهيج .

وهذا النبات الذي يستمطر عرق الجباه وحليب الغمائم معشوق عند المزارعين كعشق الأرض التي يترعرعون على أديمها ، لهذا يسمّون المزارع كما يسمّون أبناءهم وبناتهم ، فاسم هذه المزرعة « العوجا » واسم تلك « المحلى » واسم تلك (القطعة) واسم غيرها (عويلب) ، وهكذا انتزعوا لكل مزرعة تسميتها من شكلها أو حجمها أو من لون تربتها أو من حادث نجم عليها ، كالمواشي تماماً وكالخيول والطيور عندالعرب الأوائل ، الذين انتزعوا اسم كل مكان وكل كائن من شكله أو من لونه أو من أداء صوته ، فقالوا « حمائم » لحمحمة أصواتها ، وقالوا « هدهد » لهدهدة ترانيمه ، وقالوا « عصى » للفرس الضامرة كفرس جذيمة بن الأبرص..كذلك سموا السيوف والرماح منسوبة إلى منابتها أو إلى مسابك حديدها ، : كالردينيات ، والسريجيات ، والمشرفيات ، والسمهريات .

كذلك فعل اليمنيون بأسماء الزروع والغروس ، فبعد أن اختاروا تسمية المزارع من أحجامها صنّفوا أنواع الحبوب والغروس ، وانطبقت على كل نوع تسمية ، فاصطلحوا للشعير ثلاث تسميات : سقلة ، أسود ، شعير..

وعندما ذكر صاحب كتاب « الحوليات » اسم « السقلة » تساءل المثقفون في صنعاء وتعز وعدن عند صدور هذا الكتاب أواخر السبعينات..عن اسم هذا النوع ،

لأنهم يعرفون الشعير ولا يعرفون أن السقلة صنف منه ، وهذا التصنيف مقدود من أحجام الحبّات وامتلاءها أو ضمورها ، فحبوب السقلة ممتلئة لأنها قصيرة رقيقة القشرة ، أما الشعير الأسود فأكبر حجماً وأغلظ قشرة ، أما الشعير العادي فدقيق الحبة طويلها ويغلب عليه الضمور باستثناء المسقوي أي : المزروع في أرض نهرية أو آبارية .

مثل الشعير القمح فإنه ينقسم إلى ثلاثة أصناف بينة الاختلاف .

بر ، سمراء ، علس..والمادة كلها قمح إلاّ أن السمراء أطول قامة وأكبر سنبلة ، أما العلس فمغلف بثلاث قشرات وهو أنحل حبّة ولكن أشهى مذاقا ، أما البر فهو خفيف القشرة الخارجية رقيق الداخلية وهو عند باعة الحبوب في المدائن أعلى سعرا من فصيلتيه العلس والسمراء .

أما الذرة فمتعددة التسميات والمصطلحات بتعدد ألوانها : بيضاء ، صفراء ، حمراء ، جراعة ، غَرِب..وهي مختلفة الألوان والهيئات ، غير أن بعض الألوان متعددة التسميات ، فالحمراء تسمى حمراء وتسمي حمراء لحماني منزله ، أما الجراعة والغرب فإن ألوانها في أودية برتقالي وفي أودية بني .

كأصناف الزراعة أصناف الغروس ، فللتين غير المشوك ثلاثة أسماء : رومي ، حماطي ، بلس..وهذه التسمية من اختلاف الأحجام والمذاق ومن سرعة النضج أو بطئه ، كالتين ، (الخوخ) ، اسم الجيد خلاسي وحبّاته أصغر حجماً ، والنوع الثاني حميري وهو بطيء النضج ولكنه شذي الروائح كبير الحبات وكلا النوعين تحت اسم جنس واحد (فرسك) ومثل الفرسك المشمش الذي يسمى برقوق رومي وبرقوق جحيني لقلة ماء ثمره .

أما العنب فقيل أنه يتجاوز عشرين صنفاً ولكل صنف تسمية ، وأشهر تسمياته : بياض ، رازقي ، عرقي ، قوارير ، عيون ، زيتون ، أسود ، عاصمي .

.. ومن هذه التسميات تتولد تسميات نَسَبية تدل على جودة المنبت أو رداءته ،

فأجود العنب البياض هو المنسوب إلى الروْضة ومسور خولان ، وأجود الرازقي هو المنسوب إلى الروضة وغضران ، والسر والغراس ، وأفضل الأسود هو المنسوب إلى قيداس..إلى جانب أعناب تسمى بنسبتها إلى المنطقة مثل جُبَري وصعدي ، ولعل بعض التسميات من ترويج باعة الأسواق ، فالعنب يشبه القات من حيث تعدد الأصناف والتسميات والنسبة إلى الأماكن مثل : وادي ، ضلاعي ، غرزي ، طوضاني ، عصري ، حيمي ، مطري ، معلي ، سوطي .. أما في تهامة فأشهر مجلوب القات هو الشامي الذي يشبه الحدناني عند أهل تعز ، والوادي عند أهل صنعاء ، واليافعي في عدن أما أغلب تسميات القات فهي صفات مثل : مبروح ، مثاني ، مُقلَّم .

إذن فالأرض التي تنبت تعرف أسماء نبا تها كما تعرف السماء نجومها وكما يعرف الناس أبناءهم ، ذلك لأن هذه التسميات تأريخية وردت أسماءها في وثائق البيع والشراء التي ترجع إلى القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر ، وقلما أشار المؤرخون إلى أصناف العنب وإنما أشاروا إلى جنس العنب وليس إلى أنواعه كأن يقولون في شاعر أوفقيه لكلامه حلاوة عنب موطنه ، غير أن الأغاني الشعبية هي التي شبَّهت الرشيقات الملاح بغصون القات ، وشبهت الأرداف الأنثوية بعناقيد العنب الرازقي والشَعَر المسرَّح بعناقيد العنب الأسود ، وقالوا : أن الأرداف الرازقية أم الرجال ، كناية إلى أن أصحابهن ولودات .

من هنا تبدى الإنسان صانع التأريخ مؤرخ كلما غرس وكلما حرث وكلما اقتطف ، فكما أرخ الحروب والسيوف والخيول بأنسابها أرخ للسنبلة والنخلة ، وكما أجاد وصف الشجاعة والجود أجاد تسمية الغصون والعناقيد وأبدع انتقاء كل تسمية كدليل على مسّماها ، حتى صار في إمكان المتتبع أن يجد اسماً لكل نبتة ولكل هضبة ، فاشتركت الأرض والإنسان والماء في صياغة الأسماء والفنون وفي تأريخية الصائتات والصامتات والناميات والصادحات والباغمات ، وفي تدوين أحداث الجفاف والأمطار كملحمة واحدة ، وكتحول متسارع فجرها الإنسان على الأرض وفجرتها الأرض من أسخى قراراتها .

الألـوان .. في التعابيـر الشعبيـة

إذا كانت الأسماء والأفعال والحروف ، هي مكونات اللغة كما قال النحاة ، فإن الألوان والأحجام والأشكال بإيحاءاتها وظلّها ، هي مكونات البناء الأدبي .

قال « إفرام البستاني » : « أخضر أحمر أسود أبيض هذه هي مكونات الصورة الأدبية إذا وجدت من ينزلها منازلها ويضعها في أماكنها » فاللون هو الناظم المشترك بين الصورة القولية والصورة التشكيلية ، وإنما تختلف صياغة التركيب في الصورة المسموعة والصورة المقروءة عن الصورة المرئية التي لغتها اللون وحده ، لأن اللون في الفن القولي ليس إلا وجه شبه بين متناقضين متشابهين ، كتشبيه الأسنان بالاقحوان ، فالأسنان غير زهر الأقحوان ، وإنما تتشابه الأسنان والأزهار الأقحوانية في اللون والرصف ، ومثل هذا تشبيه احمرار الخدود بالورود ، فلا يجمع الجنس البشري وفصيلة الورود إلا الاحمرار ، فاللون في الصورة الأدبية القديمة مجرد وجه شبه ، لا يلغي الفروق بين المتشابهات كما أن اللون في الصورة الأدبية الحديثة إيحاء بحالة ، إشارة إلى عوالم نفسية .

فما الذي أوجد هذا الشبه وأداة التشبيه من بدء نشوئهما الفني ؟ .

إنه الفرار من العادية إلى الخلق الفني ، ومن الكلام المبتذل بين الناس إلى الصورة الفنية ، فإذا قلنا فلان أطول من فلان قامة ، وفلانة أعرض من فلانة حجماً ، لا نبدع صورة فنية وإنما نعطي خبراً ، لأن الإبداع من تشبيه يجمع نقيضين أو غير متجانسين ، مثل تشبيه الرجل الطويل بالطود الشامخ ، وتشبيه المرأة الطويلة بالنخلة .

بهذا يتجاوز الأديب العادية إلى الصورة ، وقد كانت هذه التشابيه أطرف صور الحداثة عند تشكيلها أول مرة ، وعندما أصبح التشبيه تقليداً فنيا ، قتله التكرار الذي لا يضيف بعداً ولا يبتدع صياغة مختلفة ، وقد عرف الأوائل هذه العادية فتوسعوا في التشابيه حتى أوصلوها إلى ستة أقسام :

مرسل ، مجمل ، تمثيلي ، بليغ ، مقلوب ، ضمني .

وفي إطار الأقسام الستة تبارى التفنن ، فأحدث الإجادة حينا والمبالغة السقيمة حينا تبعا لإمكانيات صانع الفن ، وكانت أفضل الصور هي التي تتناسى التشبيه دون أن تغفل أثره ، كقول القطامي في حبيبته :

ألا يانخلـــة في ذات عـــرقٍ
علـــيك ورحمة الله ـ السلامُ

فلا يستبده القارىء أن هناك تشبيه أمرأة بنخلة ، وإنما يستطرف نداء النخلة وتحيتها كمخلوق يسمع ويرى ، غير أن الذين عرفوا قصة البيت ورووها ، أثبتوا التشبيه البليغ ، لأنهم أخبروا أن أهل الحسناء أمروها بالتواري عن عيون المتغزلين ، فعندما تغزل بها أحدهم رمز لها بأحدى النخيل ، ولولا القصة لما لاح أثر للتشبيه الذي هو من أهم صور البلاغة إذا جادت صياغته وامتدت إشاراته ، غير أن شيوع التشبيه وتوارث التقليد أنزل بعض التشابيه إلى درجة التحدث العادي ، كتشبيه الهلال بقلامة الظفر عند « ابن المعتز » ، كتشبيه الرجل الشجاع بالأسد والتمر فكل هذه الصور أصبحت من مستهلكات الشعر والنثر بعد تكرار استعمالها بدون زيادة جديدة في المعنى والمبنى ، وما من شك أن هذه التشابيه في الأدب الفصيح ، جاءت من لغة الشعب ، فانتقلت من اللونية العادية إلى التركيب الذي أبلاه التقليد ، هذا بالنسبة إلى اللون الحسي ، أما اللون المعنوي فقد تساوى فيه الأدب الفصيح والأقاويل الشعبية ، وإن اختلفت الصور التي تنسجها اللهجات عن الصور التي تركبها اللغة القلمية ، وذلك في اللونين : الحسي والمعنوي .

وإذا لاحظنا الأقاويل الشعبية اليمنية وكيفية استخدامها للون أو خدمتها إياه ، فلا بد أن لهجات شعبنا كلهجات الشعوب التي تخلق أدبها العام من يوميات أحاديثها ، غير أن مفردات العامية كمفردات الفصحى مختلفة باختلاف اللهجات ، وقلما تتفق لهجات الشعوب في تسمية مسمى واحد باسم واحد ، وبالأخص أسماء الحيوانات والنباتات ومواعين البيوت .

قال أعرابي : « كنت أحمل هرّاً فمريت ببلدة فسألوني : من أين جئت بهذا السنّور ؟

ولما تجاوزتها إلى بلدة أخرى سألوني : من أين جئت بهذا البسّ ؟ ولما دخلت بلدة ثالثة سألوني : من أين جئت بهذا القط ؟ ولم أصل إلى « البصرة » إلا وقد أصبح لذلك الهّر إحدى عشر اسماً ، فقلت لا شك أن هذا الهّر غالي الثمن ، فعرضته في السوق للبيع فلم يعطنى أحد أكثر من درهمين ، فقلت لحاك الله من هرّ ما أكثر أسماءك وأقلّ ثمنك . » .

غير أن اختلاف التسميات والمسميات لا يشكل فروقا في ماهيتها وأوصافها وطرق الانتفاع بها عند مختلف الشعوب ، كذلك تصويرها ، فإن الصور تتشابه بتقارب لونها ، نلاحظ أن الأغاني اليمنية تخلع صفة الخضرة على المرأة الحسناء كما في هذا التعبير :

أخضر من الباري وزاد تنيَّلْ

وانـه شبيــه المشقـرْ المغيَّــلْ

فالمشبّه هنا هي الشابة المليحة المصبوغة بالنيل ، والمشبه به غصن الريحان الطري الذي بات في الماء فأصبح ذو مائين : الماء الراسب في الغصن ، والماء الطافي على أوراقه نتيجة مبيته في الماء لمنع ذبوله وتجديد طراوته .

فالمرأة الجميلة كالغصن الريّان الذي زاد ارتواءاً ، ومثل هذا في « الزفّه العدينية » من حيث نداء الغصن الأخضر الذي هو المليحة الرشيقة الناعمة :

واخطــري يــاغصن يـــاخضرْ

واطلعـــي طلعـــة قمـــرْ

فلماذا اتصاف الشباب الأنثوي بالخضرة في التعابير اليمنية ؟

لعل الأخضر في اليمن يعادل الأسمر في مصر والشام والعراق ، فلم يرد نص يمني يتغنى بالأسمر أو السمراء إلا في السنوات الأخيرة عندما تزايد انتشار الأفلام والمسلسلات والأغاني المسجله ، أما قبل عشرين سنه فقد كان الأخضر بدل الأسمر ، بل ما يزال الأخضر والأخضري موضع التغني الريفي إلى الآن :

والخضري والخضر بـن عَمـةْ
ياليت من فك الزرار وشمّـةْ

فالأخضري والأخضر ينتظم صفة النعومة والرشاقة والرُواء في الأغاني الريفية وفي الشعر الغنائي من أمثال :

أخضر جهـيش مليــانْ حلى عدينــــــــــــي

فهذا البيت الزجلي يختزل كل الصفات الشبابية : الخضره ، الامتلاء ، حلاوة الطعم بتعبير الجُهيش .

فهذا التعبير يشير إلى سنبلة الذرة ، التي يقتطفها حماة المزارع ويشوونها على نار الحطب ، ثم يفرطون حبّاتها بالأيدي أو يجهشونها بتعبير النص ، فهذا التعبير يشير إلى العوائد ليجسّم صورة الحبيب بلون العمل الموسمي وبلون الموسم ، الذي تطيب فيه سنابل الذرة الريّانه بمطر الخريف ، والتعبير بالجهيش يدل على السنبله ، والسنبلة تدل على القصبه ، فالتعبير هنا يرسم بلون الخضرة التي اقتربت من الإيناع كما أشارت النصوص السابقة المقتبسه من المحكيات اليومية ففي الأقاويل العادية يقولون : فلانه كالغمامه . أي : خضراء ممتلئه . والشاب الفلاني كشجرة على نهر .

فمن أين جاء وصف الحسان بالخضر ؟

إن له صلة بالتقاليد الشعرية العربية في تصويرها نعومة الشباب بحركة الماء الذي يكمن في باطن الغصون ، كما في قول ابن أبي ربيعه :

وهـــي مكنونـــة تحيّـــر منها
في أديم الخدّيـن مـاء الشبـابِ

فهناك أصل تصوري لوصف المليحة بالأخضري ، لأن الماء أصل الخضرة ، فاليمنيون يصفون كل ما هو بليل بأنه أخضر ، يقولون في الثوب الغسيل الذي لم ينشف : ما يزال أخضر ، وفي الفراش المبلول أخضر ، لكن هذه الخضرة ليست صفات جمال كموقعها في الغصون والخدود والمراعي وقصبات الزروع ، فلعل الأخضر في هذه الجماليات الأرضية معادل الأسمر ، إذ لم تشع عبارة الأسمر في

الأقاويل اليمنية ، وذلك لأن السمرة لا تدل على الارتواء والامتلاء ، فقد يبدو العود الجاف أسمرا ، وقد وصفت الرماح في الأدب الفصيح بالسمر ، مع أنها جافة صلبة الملمس ، فلا تأتي صفة الخضرة في الأقاويل اليمنية مغايرة للبياض أو مقارنة به ، كما في الأغاني المصرية واللبنانية من أمثال أغنية صباح :

أولولي الأسمراني أحلى أو الأبيضاني

من بدي أعطي ألبي للأول ياللثاني

أو مثل أغنية نجاة الصغيرة : عطشان يااسمراني محبة .

فالسمرة هنا حلاوة مستقلة عن البياض كاستقلال البياض عن السمرة ، أما الأغاني اليمنية فإن الحلوة الميّاسة أخضرية ، سواء كانت بيضاء أم سمراء ، بل لم تقتصر الصفة على الأغاني وإنما شاعت في التحدث عن الجمال البشري والزراعي والحيواني : فلانة خضيرة الله ، وفلان خضيرةالله ، المزرعة الفلانية خضيرة الله ، بقرة بيت فلان خضيرة الله..فالخضرة هي البهاء والرواء والعافية والنعومة والجمال كله ، وليست مجرد لون غصوني هذا في الاخضرار الحسّي ، أما الاخضرار المعنوي فهو مُقاس على الاخضرار الحسّي ، فالصفة الشعبية تصف الغني الكريم بأنه ذو يد خضراء : أي دائم العطاء ، فتصف يده بمعزل عن سائر جسمه : فلان محبوب مطاع لأن يده خضراء ، وهذه صفة معنوية للسخاء على طريقة المجاز .

مثلها صفة الفرح ، فالصفة الشعبية تصف وفير البشاش هكذا : فلان قلبه أخضر ، فلانه قلبها أخضر..

وهذه صفة معنوية لديمومة السرور أو لانعدام الكآبة ، على أن الخضرة المعنوية لم ترد في الأقاويل الفصحى ، وإنما توافر البياض المعنوي في الأقاويل الفصحى ، وبالأخص في الآيات القرآنية : ﴿ يوم تبيضّ وجوه وتسوَّد وجوه ، فأما الذين ابيضّت وجوههم فبرحمة من ربهم ﴾ .

وهذه الآيات وفيرة في مشاهد القيامة ، أما الأقاويل الشعبية فتعبّر عن البياض المعنوي بالشرف أو بالخروج من الورطة ، فيصفون الرجل الذي يعمل ما يشرّف

قومه : إنه بيّض وجهنا ، فلان بيّض وجهنا يوم كذا .

كذلك قد يكون الوصف بالبياض رمز الوفاء أو دليل الخُلُوّ من العيب ، فعندما يقضي المستدين مدينه ما لديه من الدَّين يقول له المُدين : (وجهك أبيض أو بيّض وجهه)..وإذا جاء هذا التعبير في غير هذا السياق فهو ينطوي على تهكم ، إذ يقال لعامل السوء : بيّض وجهه . وهذا من باب وصف الشيء بعكس صفاته ، للتهكّم أو لتلطيف ، ولكنه في هذا السياق للتهكم .

هناك ألوان أخرى تصيغها التعابير الشعبية في شكل صفات معنوية منتزعة من حسّيات ، فتصف الأقاويل الشعبية الإنسان الجريء أو الذكي بأنه (أحمر العين) ، سواء كانت عينه حمراء أو غير حمراء ، كما تصف الإنسان النقي من الشوائب بأنه (ذهب أحمر) : فلان (حرف احمر) ، فلان (برّ احمر) ، فلان (ذهب احمر) ، مع أن صفة الذهب هي الصفرة ، وإنما التصور الشعبي هو الذي حمّره ، كما حمّر القمح الذي له لونه الخاص ، ربما كان هناك نزوع فطري إلى جماليات الحمرة ، وأغلب الذين أجادوا وصفها والوصف بها ، هم أصحاب المزاج الأريحي .

ألم يغلب اللون الأحمر في أشعار نزار قبّاني على سائر الألوان ؟

وتلك بضعة أزرار لقد كبرتْ
على جداري فبيتي كله عبقُ
تعانقت عند شبّاكي فيافرحي
غداً تُسَد الربى بالورد والطرقُ
لي غرفة في دروب الغيم عائمةٌ
على شريط ندىً تطفو وتنزلقُ
مبنية من غيمات منتفَّةٍ
لي صاحبان بها العصفور والشفقُ

فحمرة الشفق تراءت في الصبح إلى جانب جناح العصفور عند نزار ، حتى تبدى اللون الأحمر من معجمه : كرمّانية البستان ، شفقية الشال ، أحمر الشفاه..إلى أن

صار اللون الأحمر عناوين بعض الحبيبات كما بقصيدته (في المقهى) :

موعداً سيدتي ، فابتسمتْ

وأشارت لي إلى عنوانها

فتطلعت فلم ألمح سوى

طبعة الحمرة في فنجانها

ومن المعروف أن « نزار » نسائي الميول والشعر ، فمزج اللون الأحمر بمعجمه اللغوي ، كما مزج « أبو نواس » حمرة المدام بحمرة خدّ الحسناء وثوبها :

فثوبي والمدام ولون خدّي

قريب من قريب من قريبِ

أما « بشّار » فإن الحسن كله عنده أحمر :

وخذي ملابس زينةٍ

ومصبغات فهي أفخرْ

وإذا دخلتِ تزيّني

بالحمر إن الحسن أحمرْ .

وكان « بشار » كالنواسي في الميل الأبيقوري ، ولم يرث صفات الحمرة عند العرب الأوائل في تقاليد الشعر ، فقد كانوا يقولون عن القَرِم إلى اللحم والميول إلى الشرب يوم موته الباكر : « لقد أهلكَه الأحمران : اللّحم والنبيذ » .

قالوا هذا يوم موت « زهير بن جذيمة » ، ويوم وفاة « علقمة بن علاثة » ، فلم تكن جمالية الحمرة معجما تقليدياً ، وإنما استكثر منه ذو الأريحيات العاطفية من أمثال : « بشّار » و « أبي نواس » في القرن الثامن الميلادي ، ومن أمثال « نزار » في عصرنا .

غير أن تعابيرنا الشعبية لا تنتسب إلى هذا المعجم ، وإنما تصورت حمرة القمح والذهب من صورة المشاهد ذات الجمال المُعجِب : كالورد وكزهور الرمّان ،

وكآخر السَحَر ، ولم تحفل التعابير الشعبية باللون الأحمر في الأوصاف الغزلية كاحتفالها باللون الأخضر .

أما لون السواد فلا يأتي للتشاؤم والتشنيع في تعابيرنا الشعبية ، وإنما يأتي مرادفاً للجمال والتفاؤل ، فيشبهون المزارع المرتوية بالسحاب السود : « الوادي الفلاني مثل الحجوة » . فالاسود هنا تعبير عن كثافة الخضرة وتموجها نتيجة ارتواء تربتها وخصوبة مناخها ، على حين يأتي السواد المعنوي في الشعوب الأخرى معبراً عن التشاؤم : (ياخبر اسود) ، (يانهار اسود).. وهذا امتداد لتطير العرب الأوائل من الغراب حتى صار رمز الفراق .

على حين اللون الاسود عند اليمنيين بشائر النعيم ، فعندهم الغمام الحبلى سود ، والأودية الخضر سود كالسحاب ، كما في هذا الصوت الاستسقائي :

ياسحـــــاب يـــــاسودا	بشرّينــــــا بــــــالما
نسقـــــــي العجَمـــــــهْ	عـــــاطشهْ بـــغير مــــا

والعجمَة في هذا النص كل الحيوانات وكل البذرات الشجرية والزراعية المندسّة في التراب انتظاراً للماء ، فالسواد في التعابير اليمنية صورة الخير أو العلامة عليه ، أما عكس السواد فهي الغبرة ، وهي أكأب الألوان المعنوية والحسيّة : (يوم اغبر) ، (وجه اغبر) ، (ليلة غبراء) ، (سنة غبراء) ، سواء كانت هناك عواصف ترابية أو جو صحو ، فإن الغبرة وصف الأوقات السيئة والأحوال الكئيبة ، التي تنعكس على الملامح ، فصفة الغبرة تشمل القحط وأوقات القتال وليالي الخوف..ولعلها تعادل السواد في تعابير الشعوب الأخرى ، وهذه هي الألوان الغالبة في المعجم اليومي ، قد تبتدع الشعوب ألواناً منتزعة من صور المنظورات كابتداع شعبنا هذا اللون : ثور أدخن ونعجة دخناء ، وهذ اللون نادر ولندرته يصير اسماً للنعجة أو الثور أو البقرة أو العصفور أو العصفورة ، أما مختلط الألوان فتسميه اللغة الشعبية مرقّط ، وهذا اللون أغلب على الكائنات الوحشية : كبعض الحيّات وبعض السباع..وقلما ينطبق على الحيوانات الأليفة لقلّته فيها أو لوقوعه في بعض المواقع من الأعضاء : كالغرّة في الجبين

الأسود التي تسميه اللغة الشعبية بـ « النَجَمة » لاختلافها عن سائر لون الكيان ، أما إذا كانت هذه البقع البيض في الأرجل والأيدي فتسمى « تحجيلاً » في الفصحى والعامية على السواء ، ولعل التعابير الشعبية لم تستوعب كل الألوان وكذلك الفصحى ، قال أبن منظور : « أن العرب لم يستعملوا إلاّ أشيع الألوان ، فشاعت عشرة ألوان من مائة لون » .

وعدد « الصفدي » الألوان والمستعمل والمهمل منها ، وإذا لاحظنا التعابير الشعبية فإننا نجدها تستعمل الشايع من الألوان وتبتدع ما يلائم أهوائها ونزعاتها النفسية ، وما ينطبق على منظوراتها ، فتتخيل للمعنوي الجميل اللون الحسّي الجميل ، وللمعنوي المقيت اللون الحسّي الشائه ، ذلك لأن العامية كالفصحى تصويرية ، إلاّ أن الصورة العامية لا تحتال لصيغتها بالأساليب البلاغية ، لأنها أشبه بالزهور البّرية ، على حين تشبه الجماليات البلاغية ، البساتين التي يتعهدها التقليم والسقي ، فتبدو الألوان في التعابير الشعبية ، وعليها صراحة الطبيعة وفطرية الكائنات ، ذلك لأنها لغة محكية ، على حين الفصحى بلاغية طوعتها الكتابة والنطق الخطابي ، فجارت الأطوار الثقافية ، على حين ظل التطور في اللغة المحكية بطيئاً نسبي التغيير .

● ● ●

الكنايات والتوريات
في الأقاويل الشعبية

بعد ما تواصل الاهتمام بالفنون الشعبية ، وأصبحت تلك الفنون محور دراسات في منتصف الخمسينات ، استثارت الجدل المختلف عن الجدلية التي بررت الالتفات إلى تلك الفنون ، فلم تدخل الفنون الشعبية دائرة الضوء في الخمسينات بدون اعتراض ومواجهة لذلك الاعتراض ، فقد اعتبر بعض الأساتذة الأكاديميين الفنون الشعبية لاحقة بالحديث العادي الذي لا فن فيه ، لأن لغتها هي العامية التي لا تملك خصائص بلاغية على حد رأي الدكتور أحمد فؤاد الشائب وأمثاله ، وقابل هذا الاعتراض اعتراض آخر عليه باعتبار أن الفنون الشعبية من صنع الجماهير التي أصبحت مصدر سلطات ، وأن تلك الفنون تغيبت أيام غياب الشعوب في ظل الحكمين الوراثي والاستعماري .

كان هذا جدل الخمسينات حول الفنون الشعبية ، وفي الثمانينات انبعث الجدل في صورة أخرى وفي شكل تساؤل يبحث عن أجوبة .

هل الاهتمام بدراسة الفنون الشعبية يكرس الإقليمية ويعوق وحدة الأمة التي تقوم واحديتها على واحدية اللغة ؟ .

توالت الأجوبه على هذا التساؤل الصحفي والأكاديمي ، فرأى البعض أن دراسة الفنون الشعبية لا يشكل قطيعة ولا يكرس إقليمية ، لأن لغة التحدث كانت قائمة في ظل الأمة الموحدة سياسياً ، ورأى البعض أن لكل شعب لغتين : لغة التحدث ولغة الكتابة والخطابه ، بل أن للفرد الواحد لغة للتحدث ولغة معربة للكتابة ولا يُحدِثْ هذا فواصل إقليمية ، بل على العكس لأن دراسة الفنون الشعبية تقرب الأقاليم من بعضها وتكشف لكل إقليم خصوصية الإقليم الآخر لأن اللغة واحدة وإن اختلفت لهجات الأداء وأقل مفردات النطق ، وكما تغلبت الفنون الشعبية على اعتراضات الخمسينات فإنها أكثر غلبة على تساؤلات الثمانينات ، إذ تتالت دراسة الفلكلور الشعبي في كل قطر ، وخصصت وزارات الثقافات مجلات شهرية أو فصلية للاعتناء

بالفنون الشعبية مثل : مجلة التراث الشعبي في العراق ، والآداب الشعبية في سوريا ، والمأثورات الشعبية في الخليج ، وأصبحت هذه المجلات متداولة بين القراء في أقطارها وخارج أقطارها إلى جانب الدراسات المتتالية التي تموضعت الفلكلور الشعبي لكل قطر ، غير أن التساؤل عن هذا الاهتمام بالفن الشعبي لم يسكت لسبب آخر ، هو أن الفنون الشعبية تكرس العوائد والتقاليد والأعراف ، وهذا يمنع التقدم الاجتماعي أو يعوق تسارعه ، وكل هذه التساؤلات تستدعي تساؤلات من مستهل الجدل في الخمسينات إلى جدلية الثمانينات ، فالذين رأوا الفنون الشعبية خالية من الخصائص البلاغية ، كانوا على جهل بها أو على خديعة بآراء بعض دارسي الأقاصيص العربية والسير الشعبية .

قال الدكتور فؤاد الشايب : « أن الفنون الشعبية عامية اللغة تافهة الموضوعات ، لأنها من إنتاج العوام الذين لا ثقافة لهم » .

وقال أحمد حسن الزيات : « أن الأقاصيص والسير تبوح باللفظ العاري والرغبات المكشوفة فلا تخلو من فن ولكنه فن بلاتورية ولا احتشام » . ولعل فؤاد الشايب انطلق من بعض أقاصيص ألف ليله وليله أو من مقاطع من تلك الأقاصيص ، لأن تلك الأقاصيص والسير في جملتها من نتاج مثقفين جاروا الأدب الرسمي بأدب شعبي عن علم بالفنَّين مثل اسحاق بن ابراهيم ، كاتب سيرة عنتره في العهد الفاطمي ، وما ورد في تلك السير والأقاصيص من تعابير عارية كانت على لسان أفراد شعبيين يشبهون أبطال الروايات المعاصرة .

كذلك أحمد حسن الزيات فإنه اعتمد على ألف ليله وليله أو على أقاصيصها المتأخره ، ولم يشر إلى السير الشعبية ولا إلى المواويل التي نشأت قبل السير الشعبية معتمدة على الفصيح المتداول وليس على العامية الخالصه التي هي فصحى بدون قواعد نحويه .

أما جدلية الثمانينات فهي أكثر غرابه ، لأنها تقصر تكريس التقاليد والعوائد والأعراف على الفنون الشعبيه ، مع أن الأدب الفصيح اعتمد على العصبيات في القديم وعلى الطائفيات والقرويات في السبعينات والثمانينات من هذا القرن ، حتى تبدت

الفنون الشعبية معاكسة للتقاليد من داخلها ، لأنها تتمحور الأعراف والعادات من وجهة نقديه كما في حكاية « الجازية » في السيرة الهلاليه التي انتقدت التقاتل بين الهلاليين والبربر على قطعة مرعى ، في حين أن عرب الأندلس يعانون الاضطهاد تحت حكم الكنائس ، كذلك الموّال الشامي في تهامة اليمن فإن أغلب أبياته وأصواته كانت تنديدا بالتفاوت في الأرزاق وبتقسيم الناس إلى فاضل ومفضول[1] .

إذن فالفنون الشعبية تعبير عن المضمون الاجتماعي الذي تشابهت فيه تجارب كل الشعوب وأفصحت عنه التعابير الفصحى والعامية ، فإذا كان هناك خوف على اللغة العربية فهو من تلك المسلسلات التي تفسد الفصحى والعامية معا والتي تسف بالذوق ، وإذا كان هناك خوف من تكريس الإقليمية فهو من الفنون الإعلامية التي تباهي بالأفضلية على سائر الشعوب ، كما كان يفعل شعراء القبائل المتحاربة ، أما الفنون الشعبيه فإنها سر المضمون الاجتماعي وصوت مكابدة الشعوب ، أما خلوها من الخصائص البلاغية فهذه تهمة تدل على جهل صاحبها بالفنون الشعبية وبالأساليب البلاغية لأن تلك الفنون الشعبية تشارك في القيم البلاغية وتختص بقيم فنية لها بلاغتها الخاصة .

فما هي البلاغة ؟

قال الصوفيون : ما يبلغك الرب ويريك تجليّه . وقال شيخ الزهاد مالك بن دينار : البلاغة هي ما يبلغك الجنة ويجنح بك عن النار .

وقال أحد شيوخ المعتزله : البلاغه هي تركيب المعنى البعيد في اللفظ القريب ومن هذه الأقاويل على اختلاف نزعاتها ومن موروثات الشعر والخطابة تكونت الفنون البيانية من التشابيه والاستعارات والمجاز ، وتكون فن البديع من التجانس والتطابق والتورية والكناية ومراعاة النظير ، وقام باب البيان والبديع على باب المعاني الذي اعتمد على النحو في فصاحة التراكيب وصحة التركيب ، فكانت فصاحة التراكيب وصحة المفردات أساس البيان والبديع ، لأن الفصاحة تقوم على النحو لكي يقوم البيان على البلاغة أي إبلاغ المعنى أو المضمون بواسطة الصوت اللغوي ولكي يكون

---

(١) انظر « فنون الأدب الشعبي في اليمن » .

فن البديع زينة الفنين : المعاني ، والبيان .. فاعتبروا الفصاحة هي لوضوح البيان ومعرفة القصد ، والبديع زينة الأداء ومصدر اللذة الفنية التي تآزرت على إعطائها الفنون الثلاثة .

كاد الفن القولي أن يتقعد في إطار المعاني والبيان والبديع ، إلا أن كنوز النفس الإنسانية أغزر من أن تنحصر في قاعدة وإن انضبطت أصولها في ضوئها ، وهذا ما فطن إليه البيانيون ، قال عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة : « قد تسمع أقوالا لا بيان فيها ولا بديع وتطربك بأنغامها وتخيل إليك بمعناها كقول ذلك الحاطب : جئت لأستدفىء فاحتطبت أفعى » ، ولا علم لذلك الرجل بالمسند والمسند إليه والتشبيه والمشبه به ، فهناك بلاغة بلا قواعد ، غير أن ذلك الحاطب فاه بالبلاغة لأنه استعار للأفعى شكل العود المحتطب كالأعراب الذين أسسوا البلاغة بدون أن يعرفوا فنونها فكانت أقاويلهم حجة البلاغيين ، قبل عبد القاهر روى الجاحظ هذا البيت في لثغات الجواري والأطفال :

منطق مطرب وتلحن أحيانا
وخير الكلام ما كان لحنا

وعقّب الجاحظ على البيت : بأنه فيض السليقة لا تعمل فيه لإتيانه من معدنه كالعسل من خلايا النحل .

فهل الأقاويل الشعبيه فيض السليقة أم أنها فيض السليقة والرويه وصنع البلاغه ؟ .

لايكاد يخلو قول شعبي من البلاغة التقليدية أومن بلاغة خاصة تفردت بها اللغة المحكية دون أن تناقض أساليب البلاغة التقليدية كما ستبرهن المقبوسات فيما يلي ، حتى الأحاديث العاديه الدالة على غرض فإن لها نصيباً من البلاغة التقليدية ومن البلاغة الفطرية التي سماها الجاحظ فيض السليقة .

صحيح أن في بعض الأقاويل الشعبيه تعابير وتسميات صريحة أكثر من الأدب الرسمي ، ولكن ليس هذا على الإطلاق في أغلب الأقاويل الشعبية ، نأخذ مثلا هذا القول اليمني : من قضى دَيْنه نامت عينه .

ألا يشبه هذا قول علي بن أبي طالب : قُبِّح الدَّيْن فإنه هم بالليل ومذلة بالنهار إن تكلم فضح وإن سكت فدح » .

قد يكون قول ابن أبي طالب أقوى استعارة إذ استعار لِهَمّ الدَّيْن لغة وصمتاً يسببان مذلة وفضيحة وفداحة على مختلف حالاته ، أما القول الشعبي فاستعار لاستقرار النفس نوم العين لارتباط النتيجة بأسبابها ، لأن قضاء الدين ليس النوم وإنما هو سببه أو سبب الارتياح الذي يؤديه النوم الهادىء ، ففي القول الشعبي استعارة كالقول الفصيح .

أما التشبيه فما أكثر وروده في الأقاويل الشعبية اليمنية وأمثالها من أقاويل الشعوب إلا أن أركانه تختلف اختلاف المحكيه عن اللغة المعجميه المقعَّده ، فكلمة (ساع) في اللهجة اليمنية تساوي كاف التشبيه في البلاغة المدونة : ليل الحرب ساع يوم القيامة أو له حساب وآخره عقاب » . فتشبيه ليل الحرب ساع يوم القيامة لا يخلو من مناقضة في ظاهره من حيث تشبيه الليل باليوم الذي هو زمن الضياء والحركه إذ لا يشبه الضياء بالظلام ولكن المراد هنا تشبيه الحالة بالحالة ولهذا التعبير مثيل في الشعر الفصيح كقول المعري في تشبيه الليل الهني بالصبح في جماله :

رب ليل كأنه الصبح في الحسن
وإن كان أسود الطيـــــلسانِ
ليلتي هذه عروس من الزَّنْـج
عـــليها قلائـــد مـــن جمانِ

نقد بعض المعاصرين بيت أبي العلاء الثاني فقال : صرع الشطر الأول بالشطر الثاني حيث لم يكتف بتشبيه الليله بالعروس بل أضاف عليها قلائد من جمان ، وهذا النقد صحيح لو كانت العروس غير زنجية أما وهي زنجية لا تألف الحلي لفقرها فإن استعارة العقود لها تتمة هامة لتشبيه الليله بالعروس الزنجية المحلاه بالجمان ، لأن الزنج كانوا من طينة الفقر فإذا ملكوا اللآلىء في عرس فهذا نادر كندرة ضياء الليل في النفس رغم اسوداده في العين ، والأقاويل الشعبية تملك هذا السر البلاغي النفسي

رغم اختلاف أدواتها التشبيهية ، ذلك لأن التشابيه والاستعارات كامنة في ملكات النفس التي ترنو إلى الخارج قبل أن تكون هذه تقاليد بيانيه ، ذلك لأن علوم البلاغة كانت ثمرة لوفرة البديعات الشعرية والكتابية والخطابية التي سبقتها ، ولم يكن شعراء العصور الأولى يعرفون أنهم يبدعون مجازا أو استعارة أو كناية أو توريه وإنما كانوا يفضون بما في النفس إلى اللغة ، لكي يجد تقعيد اللغه والبيان والعروض الشعري مددا من الشواهد بما في ذلك الصناعة البديعية التي تفنن فيها المولدون في ضياء حلقات الدروس التي قسمت علوم البلاغه إلى بيان وبديع ومعاني ، وإذا لاحظنا البديع وهو غاية الترف الأدبي والبياني فسوف نجد الأقاويل الشعبيه اليمنية مليئة به دون أن تعرف قواعده كما في هذا القول : يوم لك ويوم عليك .

فهذه مطابقة بين يومين وبين لك وعليك فهي مطابقة فردية ومطابقة جمله بجمله في سياق التركيب .

فهل الأقاويل الشعبيه تفضل البذاءه ولا تتستر بتوريه ولا تحتشم بكناية ؟ .

إن الذين وصفوا الآداب الشعبية بهذا الوصف وقفوا عند الشواذ أو لم يملكوا القياس بين البلاغة المدونة وبين البلاغة السماعية ، لقد مثل المدونون للكنايه بجمل محددة يمكن القياس عليها ، غير أن بعض الأساتذة لم يأبه بالقياس وإمكان المقارنة فوقف على كناية الأوائل المحدده مثل : جبان الكلب . كناية عن الرجل المضياف لأن كلبه لا ينبح أحدا لاعتياده كثرة الوافدين على داره فبدلا من القول : هذا رجل مضياف ، قالوا : جبان الكلب .

لأن الكناية أوفر فنا من الصفة العامية ، مثل جبان الكلب قالوا صفة ثانية في الكريم هي . كثير الرماد . لأن كثرة الرماد تدل على كثرة الطبخ وكثرة الطبخ تدل على كثرة الضيوف ، ومثل كثير الرماد قالوا : فلان مهزول الفصيل ، لأنه يحتلب إبله لضيوفه فلا يدع لِرُضَّع الإبل ما يكفيها ، وقد جمعت الخنساء هذه الكنايات وزيادة في وصف أخيها صخر :

رفيـــع العمـــاد طويـــل النجـــاد

كـــثير الرمـــاد إذا ماشتـــا

فجعلت طول النجاد كناية عن طول القامة ، وطول القامة كناية عن نيل العدو بالسيف ، فعبرت عن الشجاعة بأقل لوازمها وهو طول النجاد الذي يستلزم صفة أخرى هي طول القامة التي تستلزم امتداد الفعل ، ومثل طويل النجاد رفيع العماد لشرف النسب . فرفعة العماد تدل على رفعة البيت ، ورفعة البيت تدل على شموخ المنسوب إليه ، وقد صار هذا البيت وأشباهه شاهد البديعيين على الكناية كترف بلاغي وذوق اجتماعي وقاسوا على الحامد المذام واختلفت كنايتها ، فكنوا للبليد بعرض القفا فقالوا : فلان عريض القفا أي قليل الفهم وفلان أغم شعر الرأس كناية عن الارتياح من الهموم الكبرى التي تسبب الصلع .

فهل تعدم الأقاويل الشعبية أمثال هذه الكنايات ؟ .

أذا لم تملك هذه الكنايات حرفيا فإن لها كناياتها الخاصة كهذا التعبير الشعبي الذي يكني عن السارق : فلان خفيف يد أو خفيف اليد . فخفة اليد كناية عن التحرك السريع والتحرك السريع كناية عن اعتياد اللصوصية ، واعتياد اللصوصية كناية عن المهارة فيها ، فعبارة خفيف اليد كناية عن السارق ، وقد جاءت هذه العبارة متطورة من قول العرب : فلان أحَذّ يد القميص . أي قصير الكم أو ملطخ الذراع من المغامرة اللصوصية ، وقد نظم الفرزدق هذا المعنى في هجو أبي خالد الفزاري والي العراق :

أوَلّيـــت العـــراق برافديـــهِ

فزاريا أحـــذّ يـــد القمـــيص ؟

فالكناية الشعبية أقوى دلالة عن اللصوصية ، لأن خفة اليد تكون بكم قميص أو بلا كم قميص . قد يكون بيت الفرزدق أكثر تقليدية وأجمل صورة ، على حين القول الشعبي ألمح إلى الغرض وأشف كناية عن القصد ، لأن القول الشعبي لا يطلق صفة خفة اليد إلا على السارق الماهر أو المربى على السرقات ، وقد يطلق الصفة على السارق

البدائي الذي يتناول أهون الأشياء كما في هذا القول : خفة اليد ما تسلم البيضة . فهذه كنايه عن شهوة السرقة لا عن المهارة فيها ، قد تشارك الأقاويل الشعبية الكناية التقليدية في المنطوق العام ولكن عن تجربة رؤيويه ، فيقول المثل الشعبي في الكريم الكناية بمختلف وجوهها : (فلان مُوجه) . أي مقصود الوجوه . : (فلان بيتة مفتوح) : (بيت فلان ما يطفأ له تنور) ، وكل هذه كنايات عن الكرم وهي تشبه الكناية الجاهلية : كثير الرماد ، لتشابه بيئة القول الشعبي وبيئة القول الجاهلي الذي شكل القاعدة البديعية .

كذلك الكنايات الأخرى ، فقد كنى العرب المرأة بأنها بيضة الخدر أو ريحانة الأناء ، لكن المرأة الشعبية مختلفة عن بنات الخدور المخزومية والعقيلات العباسية ، فإذا سأل الإنسان الشعبي عن زوجته أو أخته في غيابه عنها كنى عنها (بالجنبية) : (وكيف الجنبية الصيفاني) . فالجنبية وهي الخنجر لها خباء يصونها فتكنت بها المرأة سترا لاسمها لا لصفتها ، لأن الجنبية مختلفة عن بيضة الخدر التي يكسرها عود أو حصاه لترفها ، أما المرأة الشعبية فهي مصونة قوية كالخنجر في خبائه له صونه وقوته التي تحميه ، فالكناية منتزعة من الحياه لا من تقاليد الكناية ، ولعل الأقاويل الشعبية تمتاز بالفراده في عدد من الكنايات والتوريات ، فكم وردت من أشعار في دم البكاره وفي الخوف من العجز أو الفضيحه مثل هذا :

قلبي على الجمرة يابا العلي
فهل فتحت الموضع المقفلا
وهل فضضت الكيس عن ختمهِ
وهل كحلتَ الناظر الأحولا

أما الأقاويل الشعبية فتعبر عن دم البكارة بهذه الكناية : (أصبحت العروس الفلانه بحق الناس) (جاءت وقد ضيعت حق الناس) . ذلك لأن دم البكارة كان يعرض في حشد النساء في المدينة وفي حشد النساء والرجال في القرية ويسمى ذلك اليوم : (يوم الغُلّيه) . لاشتفاء العريس بنيل البكاره واشتفاء الأهل بسلامة البكاره إلى ذلك

اليوم ، ليس في هذا كناية بعيدة وإنما تتعقد الكناية في هذا البيت الغنائي الذي أطلقه أحد العرسان معبرا عن فقدان عروسه البكاره مستعملا أبعد الكنايات :

طفت الشعير جيت والشعير مرعي

بيني وبين الخل وجـه شرعـي

فقد شبه موضع البكاره المفقوده بمزرعة الشعير التي أكلت نبتها الحيوانات قبل إثمارها ، فالكناية ملحوظة وربما لحق هذا التعبير بالتورية التي تشبه الكناية وتختلف عنها لأنها تشير إلى معنى قريب ومعنى بعيد على حين تومىء الكناية إلى معنى واحد كثير الوساطات كالرمز أو الإيماء بالأسطوره ، وربما كان هذا البيت الغنائي مبتكر المعنى فلا مثيل له في الشعر العربي في فطريته وتوريته .

صحيح أن الأقاويل الشعبية قليلة التورية والكناية ولكن في التحدث الخاص ، أما عندما تنتقل الأغراض إلى العمومية وإلى قصد التعليم فإن للأقاويل الشعبية بيانها وبديعها ، قد تشارك المدونات في جملة البلاغيات وقد تختص ببلاغاتها التي تناسب لغتها وتؤدي عن نفسيتها نفس البلاغ وتلمح إلى المضمون الاجتماعي وإلى الأعراف المرعية أو المتبكة ، وليس هذا مجال التقصي لأن بعضَ الأقاويل يدلُ على بعض والقليل يغني عن الكثير لتشابه الأغراض والتعابير عنها ، وذلك لأن مصدر الأدب الفصيح والأدب الشعبي واحد وإن تنوعت الأدوات .

إذن فدراسة الفنون الشعبية لا يكرس الأقليمية بل يُعرّف كل إقليم بتجارب الآخر ، أما إن الفنون الشعبية ضد الفصحى فإن الفصحى تكونت من جملة العاميات ، كما أن العاميه فصحى تعممت بدليل أن أغلب مفردات الشوارع ذات أصول مدونه أو غير مدونه لكنها لغة عربية لأن الذين ينطقونها عرب .

- فلماذا يحتدم التساؤل عن قيمة الفنون الشعبية ويزداد الاهتمام بتدوينها وتفسيرها ؟

لعل التساؤل عن قيمتها مشروع لمعرفة السر الشعبي وتطور ثقافة الشعوب ، أما سبب الاعتناء بها فمختلف الوجهات ، فالبعض يقصد تكريس الأقليمية ، والبعض يمجد التراث كصورة من أمتداد الماضي ، والبعض يهتم به ككسر إنساني وكبرهان على

إبداع الشعب وتجدد بديعاته ، لأن تدوين هذه الفنون وتفسيرها يتبنى الانطلاق منها لا الانشداد إليها ، وقد وقفت أكثر السير الشعبية عند مراحل معينة ، وبعضها امتدت وامتدت الزيادات إليها : كالسيرة الهلالية التي ظل الشعب المصري والسوداني والتونسي والجزائري يضيف إلى السيرة المدونة وينوعها في شكل أناشيد ومواويل إلى مطلع الستينات من هذا القرن ، لأن عهود الاستعمار كانت تبحث عن بطل هلالي أو غير هلالي ، كما كانت العصور المملوكيه تبحث عن مخلص في صورة عنتره أو سيف بن ذي يزن أو أبي زيد الهلالي ، وهذه السير هي مصدر الأقاويل الشعبيه ، لأن السير كانت ثقافة المجاميع الشعبيه في كل قطر ، ومن طبيعة ثقافة كل عصر أنها تطبع الأقاويل الشعرية بطابعها ، ففي العصر الأموي سادت فكرة القدَر وفي العصور العباسية والأندلسيه امتزجت الثقافه الفلسفية بالتصور الشعري ، وفي عصور السيَر طبعت تصوراتها صور الأقاويل الشعبيه ، فميزة الأقاويل الشعبية أنها متضافرة على الإفصاح عن السر الاجتماعي ، وليست غاية الفنون فصيحها وعاميها إلا اكتشاف السر أو مكاشفة الظواهر ذات الأسرار ، مهما اعتمدت الأقاويل على الإشارات والتوريات والكنايات فإن غايتها الكشف عن معنى خاص والوصول إلى أسرار أو ظواهر ذات أسرار .

● ● ●

أسجاع .. المقولات الشعبية

أهم ما فى الابداع القولي أنه يستنفر التساؤل عمّا وراءه من أسرار وعن تعاقب أطواره وعن أسباب انتكاسه وعن تجاوزه لانتكاسه كصورة للتحول العام ، ذلك أن هذا الفن لا يكتفي بالارضاء والاسخاط إبان قوله ، وانما ينطوي على تواريخ مكتوبة أو غير مكتوبة ، وعلى مضامين طافية القسمات غائرة الأرومات ، ولعل أحدث جدلية أثارت الاستغراب : هى جدلية السبعينات حول قصيدة النثر : هلى هي تطور للشعر الجديد أو أنها تطور للنثر الفني القديم ؟ ذهب البعض إلى أن قصيدة النثر تطور لنثر مزمورات التوارة ونهج البلاغة ، وأورد هذا البعض شواهد من المزمورات ومن كتاب نهج البلاغة ، ورأى البعض الآخر قصيدة النثر تطور للقصيدة الجديدة أو أنها نضج لها ، وبرهن لدعواه بتحرر قصيدة الستينات من تقاليد جديد الخمسينات الذى كان عمودي الروح وأكثر الشكل ، وبالأخص عند السياب ونازك ، ورأى فريق ثالث أن قصيدة النثر التي أصبحت ظاهرة أدبية فى السبعينات تطور للنثر ولكن النثر المعاصر وليس القديم ، وعزز هذا الفريق آراءه بالنثر البلاغي الذى أجاده المنفلوطي وأحمد حسن الزيات والريحاني ، والرافعي فى كتابيه : (رسائل الأحـــــــــزان) و (أوراق الورد) بصفة خاصة ، غير أن هذا الفريق انقسم إلى قسمين فرأى القسم الثاني أن قصيدة النثر غير بلاغية كنثر المنفلوطي والزيات والريحاني والرافعي وانما نثريتها شعرية فهي تطور لأقاصيص جبران ومقالاته ولكونيات ميخائيل نعيمة ومسرحياته ، واعترض فريق أدرى باللغة فتساءل : كيف نقول قصيدة نثرية أو قصيدة شعرية ومجرد اسم القصيدة يدل على الشعر بدون إضافتها إليه ، أما النثرية فكيف تتصف بالقصيدة ؟ .

فشكل هذا الفريق تسمية (النثيرة) لاختلافها عن القصيدة بشكليها العمودى والتفعيلى ، وهذا الجدل على رقي أدبيته وغوص بحثه يبدو ناقص الثقافة ، إذ لا يتطور النوع من غير نوعه : فكيف يتطور النثر من الشعر أو الشعر من النثر ولكل منهما تطوره الخاص من خلال خصوصياته الرؤيوية والتركيبية ونكساته المعروفة به ؟

أما الفنية فهى من لازم نوع النثر ونوع الشعر ، لكى يختلف النثر الفني عن الحديث العادي ولكي يرقى الشعر بتصوره وصوره الشعرية على النثر الفني ، لأن الناظم المشترك لا يجعل النوعين نوعا واحدا ، لأنه مجرد وجه صلة بين كائنين لكل منهما مقوماته ودلالته وتاريخه ، ولعل هذا الحوار بين الفنون المكتوبة أهدى إلى الفنون السماعية من المقولات الشعبية ، التي لم تستثر جدلا لأنهاغير مكتوبة أو لأنها من نتاج ثقافة غير رسمية ، فعلى وفرة دراسة الفنون الشعبية وتدوينها حديثا فإن كل الدراسات لم تتطرق إلى بلاغة الأقاويل الشعبية وإلى نقط الاتصال بين بلاغيات العامية وبلاغيات الفصحى ، كذلك لم تتطرق الدراسات إلى مقارنة الأطوار المشتركة بين الأقاويل الشعبية والفصحى ، لقلة معرفة الأصل للفنين .

ألم تقرر كل تواريخ الأدب العربي تكاثر سجع النثر من بداية القرن العاشر إلى عشرينات القرن العشرين .؟

فهل كان هذا السجع وليد عصور الانحطاط ؟

لقد كان هذا السجع أصل النثر من قبل التدوين بنحو خمسة قرون ، إذ كانت فتاوى العرّافين مسجوعة وتنبؤات الكهان مسجوعة ورسائل السفراء بين الأنظمة القديمة مسجوعة فى الأغلب وخطب رؤساء الحروب كان السجع ختام أكثر فقراتها وزينة ابتدائها واختتامها ، كقول عبد المطلب بن هاشم بين يدى سيف بن ذى يزن : أيها الملك لقد حنينا لك الأكناف لتوطىء لنا الأكتاف » أما أقوال العرّافين والكهنة فكانت تتكوّن من جملتين مسجوعتين كقول كاهن اليمامة فى تحقيق نسب معاوية إلى أبيه : ثمرة فى كمرة وهل تزني الحرّه » . وعلى هذا فليست الإسجاع متأخرة وإنما هى أصل النثر الشفوي والكتابي ، والدليل على هذا أن أغلب السور المكية مسجوعة ، على حين تميزت السور المدنية بالتبسيط لكونها تقرر أحكاماً وتُفَصِّل اساسيات وحيثيات لتلك الأحكام ، ثم تميزت السور التى نزلت بعد الفتح المكي بالجمع بين السجع المختوم بقافية من حرف أو حرفين أو بالازدواج الذى تتساوى فيه الجملة باختها حينا مختومة بقافية وحينا مختومة بوقفة تشبه القافية ولكن بدون

حرف كحرف الجملة الأولى ، ولعل هذا السجع والتزاوج أنسب لثقافة تلك البيئة التى عاصرت الكهانة والعرافة ذات الفن المسجوع والمزدوج ، لأن تلك الطريقة البلاغية كانت تتوخى تناغم الأقاويل وتعادل مفاصل الكلمات فى الأداء ، لكي يمتلك الصوت الفني إيقاعا مميزا عن اللغة السوقية . إذن فالتناغم الصوتى فى الفن سر الرقي الثقافي الذى جاء من الظواهر ذوات السر ومن الأغراض ذوات الأهمية ، وقد كان عامة الناس يستمعون تلك الأقاويل والآيات فترسب فى نفوسهم اصداؤها ثم ينسجون على غرارها حين يريدون الإفصاح بالحكم أو الوصية أو المثل أو الغرض الجماعي أو تعليم الأبناء ، فجاءت أغلب المقولات الشعبية مسجوعة عن تثقف أو عن فطرة صافية كتلك الفطرة التى اسست قوافي الشعر وأسجاع النثر الكهني والعرافي وما امتد منهما من عمود البيان ، وقبل الوصول إلى المقولات الشعبية يمكن تلمس الفروق بين الأمثال والحكم والمقولات ، لأن هذا الفن يبدو فنا واحدا ، فالمثل ينطوي على حكمة تعليمية ، كما أن الحكمة قد تصلح مثلا ، بمقدار صلاحية المقولة للحكمة ، لأن كل هذه تعابير عن أفكار تعليمية ، غير أن لكلٍ أصلاً مختلفاً وسبباً مغايراً ، فلا يأتي المثل إلا خلاصة لحادثة ذات قصة أو قصة ذات حادثة ، على حين الحكمة بديهة فى سياق حديث نتيجة تداعي خواطر فى خطابة أو رساله ، كذلك المقوله فإنها ترد جوابا على سؤال أو افصاحا عن حال ، تتفق كل هذه فى غرض واحد هو الاستشهاد بها عند كل حالة بنصها الذى عبَّر عنها فى أول حالة ، فالمقولة تتوخى التعليم كالحكمة ، والمثل يستخلص التجربة فى أقصر عبارة ، والمقولة تؤدي الفكرة الطويلة فى أوجز عبارة . فالإيجاز صفة مشتركة والاستشهاد ناظم بين الحكمة والمثل والمقولة ، سواء كانت هذه الأقاويل نتيجة حضور البديهة أو ثمرة التروي أو خلاصة فكرة الأحداث .

إذن فالفروق فى الأسباب البواعث على القول وفى مؤدى الفكرة ، وهى تشكل الفروق بين الحكمة والمقولة والمثل ، ولعل المقولة أعنى بالسجع من الحكمة ، أما المثل فقد يأتي مقيدا بالقافية وقد يأتي مطلقا لكونه خلاصة تسلسل وقائع ، أما المقولة فهي تريد الاقناع والاطراب فتعتمد على قافيتين كأخبار العرّافين وتنبؤ الكهنة وكآيات

. التبشير والانذار ، إلا أن المقولة الشعبية رغم غياب تاريخها المكتوب لا تتكهن بغيب كالعرافة ولا تقوم على الحاسة الحدسية كالكهانة وإنما على المعرفة العيانية أو السماعية ، فلها نصيب من الثقافة الشائعة ولكن مقوماتها من الخبرة التى تعطي ثقافة كما استعطتها من نثير الوجود أو من أفواه الحكايات ، كما أنها تلتقي فى بعض أغراضها بالأدب المدون كهذه المقولة الشعبية : من كثر هداره قل مقداره . المقولة تركز على الكلام الفارغ من الدلالة ، والمعنى الذى تسميه (هدار) وتراه يقل مقدار صاحبه ، فهي أكثر تحديدا للكلام الفارغ ، على حين تعمم المقولة المكتوبة القول المفيد وغير المفيد كما فى هذا القول : الاكثار يورث الإهجار . فالعبارة المكتوبة تركز على الكثرة وسوءها بغض النظر عن قيمتها أو اجادتها ، فالاكثار يورث الإهجار على الاطلاق ، أما المقولة الشعبية فتحدد على الهدار لأنه مجرد صوت عال قد لا ينطوي على قيمة ، فالمقولة الشعبية تعتمد على السجع كالفنون المكتوبة من تواريخ وسير شعبية ومن أقاويل عرافين وكهان ، بيد أن المقولة الشعبية تحكم على القول عن استماع ، فإذا استمعت سرا فهو مفيد وإذا لم ينطوِ الصوت على أسرار فهو مجرد هدار .

من أين جاءت كلمة هدار ؟

فى المعاجم تهدار الحمائم أي تجاوبها ، وتهدار السيول إذا اجترفت التراب والاحجار والأشجار وهذه هي التي تسمى السيول الأتيّه أو السيل الأتِيّ لأنه يأتي بما في طريقه لقوة اندفاعه فيسمى صوت ذلك السيل أو تلك السيول تهداراً ، فالتهدار هو الذي لاطرب فيه كصوت السيول ولا معنى إنسانياً كتهدار الحمائم ، يمكن اضافة معنى آخر وهو إهدار الوقت أى تزجيته بلا جدوى كما تقول : ليس حديثنا اليوم الا قتلاً للوقت أو كسِرا للصمت ، فالمقولة الشعبية تشير إلى غير المفيد من الهدار لكي تميز المفيد من الكلام ضمنيا .

قد يكون هذا القول ثمرة ثقافة ولكن فيه سر الدراية المباشرة ، على أن سجع المقولات الشعبية فى الغالب من فيض البديهة كما فى هذا القول : برد السريف ولا جوع الخريف . فهذه المقولة مختصر أطوار من التاريخ إذ كان الجوع فى الأرياف

لزيم كل خريف ، لوقوعه بين نبت الموسم وبين نضج أثماره ، لأن الخريف يسبق الحصاد بنحو شهر ويتأخر عن موسم البذار بنحو شهرين ، لأن عمر غلة الذرة من نبتها إلى حصادها نحو ستة شهور في مناطق وسبعة فى مناطق ، فبعد البذر لا تشتد المجاعة لوجود بقية من حصاد العام المنصرم أو من ثمرة القياظ الربيعي ، أما الخريف فيأتي بعد نفاد الحصاد السابق وقبل الحصاد المقبل ، وعندما يحصد الفلاحون الشعير والقمح والعدس يأتي الحصاد فى أول البرد فيحتمي حراس ذلك الزرع بما تكوم منه فى الأجران وهو يسمى سريف ولكنه لا يدفىء إلا قليلاً غير أن أمل النفع يعطي قوة مقاومة البرد ، فتركبت المقولة من برد السريف وجوع الخريف وهما أركان مقوماتها : برد السريف ولا جوع الخريف ، أي أن حراسة الحصاد تحت البرد أخف حملا من جوع الخريف ، قد يكون الخريف موسم الفواكه في بعض المناطق كخولان والسر والروضة وأودية صعده ولكنه موسم الجوع في أغلب المناطق الواقعة فى القيعان الممتدة ، وحتى مناطق الفواكه فإنها ترى فواكهها أفتح لشهية الخبز فتحن إلى الرغيف ، ومن هذه التجارب جاءت المقولة بسجعها المركب من ثلاثة حروف الراء والياء والفاء ، وهذا النوع من السجع أقرب إلى لزوم مالا يلزم ولكن بدون تعمل .

فماذا فى هذه المقولة من فن ؟

هل الوزن والقافية يكونان الجمالية الفنية ؟

لا يملكان أية فن بلا احتواء دلالة وبلا معنى خاص .

فأين المعنى الخاص هنا ؟ إنه يكمن بين مأسويتين : إما احتمال الجوع الذى كان أو البرد لمنع الجوع الذى يمكن أن يكون .

لا يفطن إلى هذا المعنى إلا من عرف حياة الريفيين قبل سنوات الإستيراد وقبل مداخيل الاغتراب والحروب ، حين كان الناس ينتظرون ما تنزل به السماء وما تطلع به الأرض ، لهذا تكاثرت المقولات فى الجوع وفى الشبع بعده كهذه المقولة : حوده وحب ويسير التعب . (الحوده) بضم الحاء هى البيت من باحة واحدة لأهل البيت والحيوانات ، فإذا انضم الحب إلى تلك الحوده فالقصور والمناظر العالية مجرد ترف

أغنياء ، وقد كانت مئات العوائل لا تملك غير تلك الحودة الكبيرة أو الصغيرة ، وكانت تقسم تلك المساحة إلى ثلاثة حيزات : حيز للبقرة والغنم ، حيز للحب ، دكه عالية لأهل البيت ، وكانت الأم والأب يُركّبان خشبا بين الدكة وبين حيز الحيوانات لكي لاتدوس الأطفال فى الليل إلى جانب فواصل من الأخشاب بين زريبة الغنم وحظيرة البقر واسطبل الحمير لأن الأخشاب كانت يوم ذاك تُنال مجانا من أشجار الشعاب ، أما فى النهار فكانت الأرض الواسعة تسع الناس والحيوان بلا فواصل ، فتلك « الحُوَدْ » كانت تشكل ثلث المساكن فى نواحى اليمن وكانت تختلف أساميها ، تسمى فى مغرب عنس وعتمة (حُودَه) وفي شرقي المناطق الوسطى تسمى « مقصره » أو « سمسره » أو « توثره » وهي التي لم يكتمل بناؤها للسكنى غير أن الأخيرة أوسع ويمكن البناء فوقها أما الحوده فلا يمكن البناء فوقها ومع هذا يطيب عليها المقام مع المحبوب ، ولاسيما إذا كان إلى جانبه أبقار وأغنام تدر الحليب والسمن ، وبالأخص أن الحَبّ كان قوتا وسلعة إذ يتركب عليه التقايض ، كانت بعض المناطق تنتج الحبوب وبعضها ينتج القات ، فيجتلب الحب القات كما يقتاد القات الحب وكان البيع مقايضة : زربة قات بنفر من الحب ، زربة بنفرين على حسب الأوفر من السلعتين كما كان المزارعون يشترون الملح الجوبي أو الماربي والقرظ وكانت المقايضة على حسب وفرة تلك السلعة أو تلك على مشقة حمل الملح والتقاط القرظ من مناطق البدو إلى المناطق الزراعية ، ومن هذا التقايض نبعت هذه المقولة : سوا سوا مافيه غوا . وعبارة سوا سوا كانت لغة الاعلان الذى ينادي به بايع الملح أو القرظ أو الكراث إذ ينادي من طرف القرية : والقيمة من سوا . أى نفر ملح بنفر حب من الذرة أو نصف نفر من القمح ، والنفر عبارة عن مُدّ باليدين ، وعندما كان يعلن هذا السعر كان يردد البائع والشاري : سوا سوا ما فيه غوا ، لأن المغالطة كانت تحدث فى الزيادة فى النفر أو النقص منه ، وكان المزارع يحتاج الملح للطعام وللحيوانات لكي تلقح الأبقار والأغنام فى مواسمها المعيَّنة لأنهم كانوا يرون الملح مهيجاً للشبق الذى يثير غريزة المسافدة بين الحيوانات ، كما كانوا يحتاجون القرظ لدبغ جلود الأغنام لكي تخاط بساطات للنوم أو جُرمُ تشبه سترة اليوم بأشكاله الكمي أو النصف الكم أما دبغ جلود الأبقار فلكي تتحول إلى أحذية وإلى حبال

لجر الدلاء من الآبار ولِشَدّ على الجمال والحمير وكان يسمى هذا النوع من الحبال نِسَعاً جمع نسعه ، وكانت تقوم هذه المقايضة على مقولة : سوا سوا ما فيه غوا .

فهل هذا القول ينطوي على فن ؟.

إذا كان الفن تعبير عن حاجة نفسية ففي هذه المقولة فن ، وإذا كان الفن يحتوي على اطراب فإن الناس كانوا يرددون هذه المقولة بايقاع بسيط فيه غنائية ، فالمقولة تحتوي على افصاح عن حاجة وعلى ترنم عند قضاء الحاجة ، وبالأخص أن هذا القول كان يؤدى على تحرك إلى معرض السلعة من البيوت وهذا القول لم تجتلبه ثقافة كتبية أو سماعية ، وإنما ابتدعته بديهة مدربة على تنغيم الحروف وحسن مخارجها ووضع قوافيها ، على أن هذه الاسجاع لم يبعثها تظرف ذوقي أو تطور بلاغي كالمقامات مثلاً وإنما جاءت على لسان واحد وكأنها تعبير الكل وبالأخص ما يتصل بالحبوب لكونها حاجة سد الضرورة وشراء الضروريات فكانت مناط الأمل والخوف عليه ، إذ كان يخاف المواطن من تخلف المطر وبعد الأمطار يخاف على الثمرة النابتة من الجراد ثم من جفاف الخريف أو من حبات بَرَده ثم من أوائل برد الشتاء ، وفى هذا توالت عدة مقولات مثل : لا تقل بُرّ الا وهو فى الصُرّ ، ولا تقل صراب الا وطحينه في الجراب ، فلا بُر الا وهو فى الصُر ، ولا صراب أي حصاد ألا وطحينه في الجراب كناية عن اختزانه حتى كأنه طحين مهيأ للعجن أو الطهي ، ولم تقتصر هذه الاسجاع على الأقاويل المتصلة بالضروريات وتجاوزها وإنما اتصلت بالاسباب المؤدية إلى استنبات الأرض مرعًى وزرعاً : كنداء المطر الذى سموه الغيث لأنه يجيب النداء وكانت الأقاويل عن المطر تصدر عن معرفة بالأمطار المُروية وغير المُروية ، فقد شاع أن البارق القبلي ينبي عن سحائب مليئة تنهمر ويسيل ماؤها كما فى هذا القول :

هيـــا ياراعـــد يا قـــبلي سيَّل من صابه لا المعلي

لعل هذا الصوت انطلق فى مستهل الربيع أو مستهل الخريف حين تشتد الحاجة إلى السيول ، أما عندما تكون الحاجة إلى مطر كيفما كانت كميته فإن النداء يخاطب المطر هكذا :

يامطــــــر امطـــــــرْ إسقِ الشعير والبـّـــــرْ

فعندما يكون الزرع قائما فإنه يرتوي بالهطول بلا سيول كما في القول السابق وكما في هذا القول :

يامطـــــر « أدمـــــات » إسقِ الــذرة والقــــات

فهذه الإستغاثة لا تستزيد من المطر وإنما تستمطر ما يمكن إمطاره فماذا في هذه الأسجاع والقوافي الهزجية من قيم ثقافية ؟.

إنها دليل على ثقافة الخبرة التى تعرف الحاجة ودليل على السر الإنسانى الذى لا يهمه جمال الخضرة وصفاء الماء وإنما يهمه الانتفاع من الأرواء والأثمار ، وربما أشارت هذه الاسجاع إلى الأصل النباتي فى الانسان قبل أن يملك وسائل التطور لا ستزراع الأرض وحصد ثمارها وتحول الثمار إلى أشكال من المآكل .

إن هذه الاسجاع تردَّدت تارةً عن ارتجال وتارة كان الترديد مسموعٍ أفصح عن الحال الراهن ، فهذه المقولات المسجوعة بشكليها الأدائي والغنائي لم تتطور عن أصول قولية كتطور الشعر من النثر أو النثر من الشعر أو النوع من أصله أو كتطور فن السير الشعبية من فن التاريخ الرسمي ، وإنما ابتدعت هذه المقولات المسجوعة خبرات تعرف ريح المطر ورائحة الجراد بالتجربة وتعرف وخزات الجوع كما تعرف قيمة الإمتلاء بعد خواء ، فهذا فن له مقومات الفن الثقافى على اختلاف ينبوعه التثقيفي ، وهذا لا يمنع سماع الثقافة المكتوبة من سجع وإرسال ولكن أسجاع هذه المقولات لم ينهج على تقليد بديعي غايته الترصيع ، وإنما نشأ عن حساسية فنية تعرف جمال التناغم اللساني ، كما تعرف تناقض الخضرة والجدب وانسجام السماء المعطية والأرض المستعطية ، قد تكمن معائب هذه المقولات أنها لم تتطور فلم تضف جملة ثالثة أو رابعة إلى الجملتين الأوليين ، لأنها كانت تعنى بأداء الغرض وحجم الجملتين ، وهذا شائع فى فن الغناء الرعوي إذ تقوم كل اغنية على بيت من شطرين كما تقوم أغلب الزوامل على شطرتين ، وعلى هذا قامت المقولة على جملة من قافيتين أو على جملتين تتمم أخراهما الأولى ، وهذا الإقتصاد فى التعبير تجنباً للهدار الذى يُقل المقدار . وربما

كانت بعض المقولات طويلة واختصرها طول الاستعمال ، أما العيب الأهم فهو يكمن فى الاعتماد على الماضوية لغياب رؤية المستقبل أو لخوف غيوبه كما فى هذه المقولة : ما يأتي الدهر بأحسن إلا بأخس وألعن . حتى الأمل فإنه ما ضوي فعندما يستحكم متسلطون أشداء فإن الأمل فى زوال هؤلاء الأشداء من حكمة الماضي لامن معاكسة المستقبل كما تفصح هذه المقولة : لو دامت لغيرهم ما وصلت لهم . فأهم عيوب المقولات غياب التفاؤل بالغد وانتظار عكس القائم لأن الأسوء يمتد من السيء فى مفهوم المقولات أو فى بواطن اشارتها إلى الماضي . فهى تشبه السِّيَرَ الشعبية فى بحثها عن البطل الماضوي .

المهم أن التجاوب الصوتي أصالة فطرية قبل ابتداع البديع وقبل تصنيف النثر الفني إلى مسجوع ومرسل وقبل تقسيم الشعر إلى قصائد شعرية وقصائد نثرية ، فالتسجيع أصيل فى التركيب النفسي كما هو أصيل فى حفيف الغصون وتعاقب الأمواج ، إلا أن الإنسان الفنان فى الإنسان العام طوَّع لغة الداخل بالارهاف الفني ، فكوَّن قوافي الشعر وأسجاع المقالات والمقولات كما سجَّع المقامات التى ضاهت الشعر مدة ثلاثة قرون أدبية .

إذن فالسجع أصيل وتفنينه إلى تناغم وتجاوب مختلف الانفاس من صنع فنية الانسان الذى يحاكي الطبيعة لكى يتفوق عليها ، ويتحمل ضروراتها لكى يتجاوزها إلى حريته الابداعية وملكوته المنشود الذى يحن إليه من أول حسّه بالوجود ، وليست المقولات الشعبية كالنبت البري أبدعتها كل تربة ، فما من شك فى أن هذه الأقاويل من صنع آحاد متفوقين ، ثم تعممت حتى أصبحت ثقافة قولية أمكن البناء عليها ، وأعطت بمنطوقها ملكوت دخيلتها الجماعية وأسرار قرارتها الإنسانية ، لأن تلك الأسجاع التى أوحتها الضرورات كانت تنطوي على حنين إلى اجتياز كل الضرورات وإلى الوصول إلى عالم تنشده القدرة النفسية وتحول دون تحقيقه الامكانيات المادية ، وهذا الحنين الدائم هو ينبوع الينابيع لكل ابداع يحمل أسراراً .

● ● ●

محكيّات .. المرأة اليمنيّه

بعدما تكاثرت البحوث الفلكلورية ، وَجَدَتْ أنها لا تستكنه الأغوار الاجتماعية إلا بمعرفة اللهجات المحكية ورحلة أطوارها فى الزمان ومن مكان إلى مكان ، ولا يمكن معرفة اللهجات إلا بتقصي نصوصها المحكية ذات الدلالة الاجتماعية وكيف تطور حكيها من زمن إلى آخر ، وكيف أدى انتقالها من بيئة إلى بيئة إلى تغيير هيئة النطق ، بسبب اختلاف اللهجات الممدودة والسريعة ، وقد ثبت أن اللهجات تعرضت للتطورات والانقراضات ولم يتبق إلا ما يدل على حالات تأريخية ، وإن كان تطورها أبطأ من الفصحى التى اسرعت بها الطقوس الثقافية والسياسية والصراعات الدينية ، ومن المعروف أن أغلب مفردات اللهجات العربية من الفصحى المدونة وغير المدونة من أمثال : بس وأيوه وبوسه ، غير أن الاهتمام بالفصحى وتدوين أقاويلها وتأريخ سادة أقوالها ، ابدت غير المدون لا حقا بالعامية ، مثل (بس) بمعنى حسب ومثل (أيوه) بمعنى نعم كما سبق التمثيل ، فأدى هذا إلى الثنائية بين اللغة المكتوبة والمحكية ، ولما أثمرت المحكية أقاويل فنية ، تحولت الثنائية إلى ازدواجية فى شعر الأزجال وفى فن الأقاصيص والسير ، لأن القاص والشاعر الزجّال كان يمزج المحكي بالمكتوب ، من مثل قول الخفنجى :

إحذر تزّوج لو تكن كالقمر   إلا إذا شي به ديانــهْ

فكل مفردات البيت من الفصحى باستثناء (شي به) .. وهكذا أغلب الشعر الحميني والزجلي ــ كذلك الاقاصيص ، فإن القاص كان يسمي الأشياء بلغة باعة الأسواق ، سواء وافقت تسمياتها المعجمات أو اختلفت عنها ، وكان للنساء تسمياتهن الخاصة للأشياء المنزلية ولأعمالهن اليومية ، قال ابن طباطبا : قالت لي صاحبة النزل بيعلبك : « اتريد صاعورة حساء ؟ فقلت : وما الصاعورة ؟. فأرتنى إناءً نسميه قدراً » ..

وهذا النوع من الأواني تسميه اليمنية « برمة » أو « محسا » أو « قودري » على اختلاف المناطق وعلى اختلاف احجام الأواني ، ولعل سبب اختلاف تسمية الأواني المنزلية بين النساء والرجال هو الذى أثار فى القديم والحديث مسألة الاختلاف بين

الأدب النسائى والأدب الرجالى ، فلم تكن هذه المسألة مجرد إثارة صحفية معاصرة أرادت أن تنبه إلى ما تسميه أدب الأظفار الطويلة كناية عن النساء ، وإنما لهذه المسألة أصول تاريخية فصّل أطوارها وفرّع أصولها « جلال الدين السيوطى » فى القرن الرابع عشر الميلادى عندما ألف كتابه الشهير « أنس الجلساء من أشعار النساء » تتبع فى هذا الكتاب شعر المرأة على تتابع تسعة قرون : من جليلة بنت مُرّة فى القرن الرابع إلى حمدونة الأندلسية فى القرن الثالث عشر .. غير أن هذا الكتاب اقتصر على أربعين شاعرة في هذه المسافة الزمنية كلها ، وأطال الوقوف عند شواعر من الدرجة الثانية لمكانتهن الاجتماعية ، من أمثال : عُلَيّه ابنة المهدى ، وعائشة ابنة المأمون ، وخديجة ابنة المعتصم .. ولم يشر المؤلف إلى العذريات من أمثال : عزة الكنانية ، وليلى الأخيلية ، وبثينة المعمرية .. وذلك لقلة أشعارهن أو لكثرة الشعر الغزلى فيهن .

فهل أراد السيوطى أن يقول إن الشعر النسائى مختلف عن الشعر الرجالي ؟ ..

إنه لم يقل هذا حرفياً .. ولكن إفراده كتابا لشعر النساء يدل على اختلافه عن شعر الرجال ، لأن الرواة المدونين الذين سبقوه كانوا يروون ويدونون ، شعر الجنسين بدون إشارة إلى اختلاف ، مثل الرواة والمدونين النحاة والبلاغيين ، فقد كانوا يستشهدون بشعر « قتولة ابنة الحارث » وشعر (النابغة) معاً ، ولم يلمح إلى فرق إلا (الأصمعي) فى قوله : « ما وجدت شعر امرأة إلا وفيه ضعف إلا الخنساء فإنها فاقت الفحول » ..

ولم يشكل رأي الأصمعي أساساً فى النقد الأدبي ، فعندما أفرد الحماسيون أبوابا فى كتبهم لشعر النساء لم ينبّهوا إلى اختلاف بينه وبين شعر الرجال ، لكن « السيوطى » انطوى على فرق لم يبح به ، دل على هذا الفرق عنوان كتابه (أنس الجلساء من أشعار النساء) فهل هذا الشعر يوحي بالأنس ويضفي الصفاء على المجالس لأنه فن نسائي ؟ ..

إن فى شعر المرأة ما فى شعر الرجل من التصوير القاسي والناعم ومن التعبير الرقيق والصلب ، ذلك لأن اللغة الشاعرة تعبر عن حالات متشابهة أو متفاوتة ولا تعبر

عن جنس رقيق ولا جنس خشن، فأشعار « الخنساء » لا تختلف فى جملتها عن شعر « حسّان » فى جملته ، لا من حيث الموضوع ولا من حيث القالب الإفصاحي ، ألم تقل الخنساء فى أخيها صخر :

حمّال ألوية هبّـاط أوديـةٍ
فرّاج أغشية للجيش جرّارُ
وإن صخراً لتأتم الهداة بهِ
كأنه عَلَم فى رأسه نـارُ

ومن قصيدة أخرى تقول :

تعرقني الدهر جزّاً وحـزا
وعارقت دهريَ سبقاً وبزّا
ومن ظن ممن يلاقي الحروب
بأن لا يصاب فقد ظن عجزا

فهذه هي لغة الشعر فى عصر الخنساء ، كذلك شعر عُليّة ابنة المهدي ، فإنه لا يساوي في رقته شعر معاصرها « العباس بن الأحنف » فمعظم شعر « عُليّة » من هذا الطراز :

ليس مستحسنٌ في شرع الهوى
عاشقٌ يحسنُ تلفيق الحُججْ
جُبل الحسن على الجور ولو
انصف الحب مليّاً لسمُـجْ

أما عائشة ابنة المأمون وخديجة ابنة المعتصم فإن أغلب شعرهما من المقطوعات القصيرة ، أكثرها منبثة فى رسائل عاطفية فهما كولاّدة ابنة المستكفي فى الأندلس فإن أغلب شعرها فى التفكه والعتاب الهجائي كقولها فى ابن زيدون :

إنّ ابـن زيـدون على فَضْلِهِ … يُكثرُ مِنْ ضربي ولا ذنب لي
يخشى قدومي كُلّما جِئْتُهُ … كأنّني جئتُ لأخصِي علي

وهذا أعرى هجاء في شذوذ ابن زيدون مع غلامه ، أما « حمدونة » فكانت أطول نفساً وكانت تحاول مجاراة الفحول بياناً وتصويراً وتصوراً ، وكانت أطول شواعر عصرها أنفاساً ومن أشهر وصفياتها هذا المقطع :

وقانا لفحة الـرمضاء وادٍ
سقاه مضاعف الغيث العميمِ
نزلنا دَوْحَهُ فحنا علينـا
حنو المرضعات على الفطيمِ
وأرشفَنا على ظمـاءٍ زلالاً
ألـذ من المدامـة للنديـمِ
تروع حصاه حالية العذارى
فتلمس جانب العقد النظيمِ

فماذا في هذه الأبيات من الأنفاس النسائية ؟
هل حنو المرضعات على الفطيم لغة أمومية ؟
إن أصلها أمومية فآلت إلى تجربة بشرية ، فقد سبق « حمدونة » إلى هذا التعبير مجنون ليلى العامرية فى قوله :

إلى الله أشكو بُعد ليلى كما شكا
إلى الأم من بعد الرضاع فطيمُ

فليس شعر النساء كله أنس مجالس ، ولا شعر كل الرجال أناشيد حرب ، غير أن كتاب السيوطى فى شعر النساء ينبي عن ظاهرتين : كثرة هذا الشعر وصواحبه ، تصور اختلاف مذاقه عن شعر الرجال ، ولعل الاختلاف لا يشكل ظاهرة ، لأن المثقفات فى كل عصر أقوى صلة بالمثقفين على عدة وجوه ، لأنهن يشبهن النساء الريفيات اللواتى تخلطهن طبيعة العمل بالرجال ، ومع هذا فإن النصوص المحكية النسائية تختلف عن المحكيات الرجالية ، وذلك باختلاف الخصوصيات ، ولقوة حياء المرأة من الرجل من أن تقول ما يُحمِّر الخدّين .. لهذين السببين كانت للمرأة ــ واليمنية

خاصة ــ محكيات نسائية لا يقولها الرجل وإذا قالها ناله زملاؤه بالتعييب أو وصفوه يابن الأرملة أو شبيه النساء ، على أن محكيات النساء ليست ذات فرادة فنية ، وإنما هى شفوية نسائية تحسن من شفة المرأة ولا تحسن من غيرها لانتزاعها من خصوصياتها أو من أسرارها ، وربما كان سبب هذا هو الاعتياد ، نلاحظ ثلاث مفردات متشابهة ، فعندما تستغرب الصنعائية أو الذمارية مفاجأة أو خبراً ترفع كلمة « ياعُقّي » كما ترفع المصرية فى مثل هذا الموقف « يادهوتى » وترفع الشامية كلمة « ياقبرتى » .. قد تؤدى هذه الكلمات للاستنكار أو للتعجب ، ولكن مبعثها الفزع عند اليمنية مما حدث أو مما سمع حدوثه ، لأن كلمة ياعقي تشبه « عيَّق » أي صاح أو تعالى العياق أي : الصياح ، غير أن « عقّي » لا تقولها إلا المرأة فى حين تقول المرأة شفويات الرجل باستثناء ما يخدش الحياء الأنوثي ، كذلك « التفدية » فإن أصلها نسائي فى الأرياف ، ولم يعبر بها إلاّ الشعراء فى البوح الغزلي خاصة فتقول المرأة اليمنية للزوج أو الابن أنا أفديك أو أنا فداك ، كما تقول المصرية لعزيزها أو عزيزتها تأخذ من عمري ، أما الشامية فتقول تقبرني انشاء الله أو إنشاء الله تقبرني ، فهذه المحكيات النسائية يأنفها الرجل وإن استحلاها من فم الحبيبة والأم وأحسن تقبلها من الجارة .

بيد أن هناك نصوصاً نسائية تشكل تاريخاً أحداثيا ، فعندما تتقد الحروب فى اليمن وبالأخص الحرب السياسية يلجأ الناس إلى كهوف الجبال ، ويضطر القادر على حمل العاجز لكي يقدره على النجاة ، فيحمل الأبناء المقعدين من أبائهم وأمهاتهم ، ومن صميم هذه التجربة صدر هذا القول النسائي :

الضنين بــن الضنينــــةْ
سار والقـــاني ضحيــــةْ
والعــدوّ بــن العــدوّة ..
بــــزّني بــــزّة قويّـــــهْ

فالضنين بن الضنينة : هو ولد ابنة الجدّة ، والعدوّ بن العدوّة : هو ولد الابن من الكِنّة التي هي عدوّة أم الزوج الذى استأثرت به بنت الناس بدلا من أمّه ،

ومفردات النص تشي بأنوثته لأن مفردات : ضنيني ، ضنين قلبي ، ياضنايا .. لغة نسائية أو لغة جدّاتية وأمومية .. أما المعنى فمشترك بين الفصحى والعامية وبين الرجل والمرأة على حد قول الشاعر الأول :

بنونا بنو أبنائنا وبناتُنا
بنوهنّ أبناءُ الرجال الأباعدِ

فأبناء الولد ملزمون عائليا بأم أبيهم فى الحرب والسلم على عكس أبناء البنات رغم قربهم من قلب الجدة نتيجة قرب أمهم .

هذه المحكيات لا تنطوي على فن وإنما تنطوي على خصوصية الجنس أو المهنة النسائية كهذا القول : « ما تفعل الكامله فى البيت العطل » تشير بهذا القول المرأة إذا كانت في بيت فقر لا يمكّنها من إبداء كمالها فى الطهي والخبز والعجن ، غير أن فى محكيات المرأة اليمنية أقاويل تشي عن تجربة وتملك رؤية فنية ، كهذه المقولة الأمومية فى الولد :

إن يدي فى فُمّه فانا امّه وإن ما يدي فى فمّه ما انا امّه .

ليس فى هذه المقولة جناس بديعي وإنما فيها تصوير بديع للحالتين : حالة إعطاء الأم ابنها ، وحالة عقوق الابن عند عجز الأم عن إعطائه ..

فهذه المقولة ذات تجربة نسائية وذات صبغة تجريبية ، تملك الصيغة البيانية بيد أنها على نسائيتها تصلح للرجل عندما يلاقي عقوق الذين برّ بهم ، فلا يأنف أي رجل عن التمثل بذلك القول النسائي ، لأنه يتضمن تجربة بشرية وصياغة أمثالية كسائر الأمثال التعليمية ... مثل هذا قول آخر منتزع من المهنة الخاصة ، فالمرأة هي التي تحلب البقرة فى الغالب ، ولأنها التي تقوم بهذا العمل فهي أدرى بصاحبتها ، فعندما تنزل ربة الدار إلى حضيرة البقرة أو البقر للحلب تحمل معها مقداراً من الطعام البشتري يسمى « الرشوة » تقدمه الحالبة للبقرة لكى تسترخي وتلين محالبها وتجود بما فيها ، فإذا عزّ على المرأة ذلك القدر من الطعام البشري أو قل ، شحّت البقرة بحليبها ، ومن هذه التجربة باحت هذه المقولة النسائية : (ما نزل فى الدرجة طلع فى الحَدجة) ، والحدجة هى وعاء الحليب ، والمقولة تحدد بأن عطاء البقرة من

الحليب يكون على مقدار ما تعطيها الحالبة من مأكولها الذى سمي « رشوة » والذى لا تناله البقرة إلا وقت الحلب أو ثلاثة أيام بعد الولادة ، فهذا المثل (ما نزل فى الدرجة طلع فى الحدجة) صنعة نسائية مقدودة من المهنة مستخلصة من الخبرة ، وعلى صدور هذا المثل من الشفوية النسائية ، فإنه يصلح رجاليا للتمثّل لغير الحلب والحالبة ، فقد يقول الفلاح حين تبخل مزرعته بالحصاد الجيد : « ما نزل فى الدرجة طلع فى الحدجة » أي : أنه لم يبذل للمزرعة الحرث الكافي والتنقية الضرورية والتّعهد الدائم ، هنا يتمثل الفلاح أمام المزرعة تمثل الحالبة أمام البقرة ، وهذه المقولة من أدق المقولات فى حساب النفس ولومها بدلا من لوم غيرها ، لأن الذى يلوم غيره أجهل الناس بنفسه ومن لا يعرف نفسه فهو أجهل بسواه ، فهذه مقولة تلوم تقصير الإنسان أو قصوره ولا تلوم المزرعة لقلة عطائها ولا البقرة لشحّها بحليبها ، وبالأخص إذا كانت الحالبة تشاطر العجل الرضيع حليب أمه ، على أن هذه المقولة تشير إلى دلالات أهم ، وهى عقلنة البقرة والمزرعة ، فهما يجيدان مجازاة الشح بمثله ، وهذا التصوّر من ثمرة الألفة بين الإنسان والحيوان والأرض ، كذلك يشترك الجنسان فى التمثّل بهذا القول النسائي الأصل والتجربة : « لاكانت الجدّة أشفق من الوالدة كانت قحبه مواعده » فهذا القول منتزع من خصام الزوجة وأم الزوج على الحنان والقسوة على الأولاد ، فعندما تدّعي الجدّه أو العمّه بأنها أحنى من الأم تتمثل الزوجة فى سرّها أو علنها بذلك القول ، والملحوظ أن لا النافية إذا وقعت قبل فعل فإنها شرطية كـ (إذا) و (إن) .

هناك مثل يشي على نسائيته وينم على رجاليته وذلك لسعة تجربته : « من سبر بختها ضحكت على اختها » .. هذا من أسير الأمثال ، ومن الجائز أن أول من قالته امرأة ، ومن الجائز أنه من أقوال رجل كان أباً لأكثر من بنت رأى تنافسهن واشمات بعضهن ببعض ، فالتجربة للكل وإنطاقها جائز على الكل ، وعلى أنوثة الموضوع فإنه قابل للتذكير عندما يشمت أخ بأخيه ، أو عندما تفرح أخت بإخفاق أختها فى زواج أو إنجاب أو كسب أو خسارة ، فهذه التجربة قابلة للتعميم رغم طغيان الرَوائح الأنوثية .

مثل هذه تجربة تشابه الأولاد بالأخوال والعمات ، فالأمهات يريْن أن بناتهن يشبهن عماتهن ، وأبناءهن يشبهون أخوالهم ، ومن هذه الرؤية النسائية تشكل هذا المثل العام : (استنسب الخال يأتيك الولد والبنت تأتى على عمّاتها » . ولعل هذا قول نسائيّ لأن المرأة تفخر بكرم بيتها فترى بنيها فى صورة إخوتها ، والرجل يفخر ببيته فيرى فى بناته صورة أخواته اللواتي جئن من أمه وأبيه ، وهذا المثل موصول بالنزعة العربية الشعرية فما أكثر وصف الممدوحين بأنهم كرام الآباء والأخوال أو شجعان الأخوال والأعمام ، وكانوا يمتدحون الرجل بقولهم « مُعِمّ مُخوِل » أي كريم العم والخال ، ويقولون هذا فى الذم « فلان معم مخول » أى ذميم العم والخال ، فلا يتضح المدح من القدح إلا من خلال سياق الكلام مثل مفردة « الإشادة » فأشاد به بمعنى مدحه وبمعنى هجاه ، ومثل « عزّره » بمعنى عظمه وبمعنى فضحه ، ولا يتميز هذا من ذاك إلا من سياق الموضوع ، وعلى رغم وجود محكيات مشتركات فإن هناك محكيات نسائية خاصة غير مفهومة الدلالة ، مثل جواب المرأة عند السئوال عن الحال : « كَنَنْ وفِجَا) وهذا الرد إفصاح عن سوء الحال .

فما الكنن وما الفجا ..؟

كان ينتشر فى الثلاثينات باليمن مرض يقضي على حامله فى مدة سبعة أيام ، وكانوا يسمونه « الكنن » فى مناطق و « السباعي » فى مناطق أخرى .

فهل الحالة السيئة تشبه ذلك المرض .؟

لكن ما هو الفجا .؟

هل هو الفاجئة الفاجعة .؟ أم أن كلمة « فجا » مجرد تتمة للجملة ولحركة الصوت ؟؟ .

هذا ممكن بدليل وجود نظائره فى الكتابات الرسائلية وفى المحكيات الرجالية مثل : « حيّاكم وبيّاكم للجماعة أو لتعظيم الفرد ، أو حيّاك وبيّاك للفرد بدون تعظيم » .

فما معنى بيّاك أو بيّاكم ..؟

إنها تتمة « حيّاكم » إذ لا معنى لبيّاكم ، وقد رأى البعض أن معنى بيّاكم : دعوة لقوة الباءة ، لكن لا ينسجم وقعها بعد التحية وبالأخص لا تتأتى بالدعاء ، فبيّاكم تتمة حيّاكم ، مثلما أن « فجا تتمة لكنن » الشفوية النسائية .

ولعل المحكية النسائية عند التحية أقوى دلالة ، إذ يقلن للواصل « حيّا وقوّا » فى حين يقول الرجل « حيا الله من جا » ويسمى من يقول « حيّا وقوّا » شبيها بالنساء لأنها من المرأة حلوة السذاجة ، غير أن عبارة قوّا بعد حيّا تدل على الدعاء بالقوة ، لأنها تقال للواصل من سفر أو من مكان عمل ، فهي أدل من « حيّا وبيّا » لأنّ للمفردتين معنى مفهوما عند القائل والمقولة له .

وهذه المحكيات علنية القول والقائل إذ تقولها المرأة بين الرجال ، أما الذى تقوله المرأة للمرأة فمقصور عليهنّ وإن اختطفته الأسماع الرجالية ، ولعل أكثر المسموع هو دعاء المرأة للأخرى الحامل : « الذى سهل دخوله يسهل خروجه » وهذا الدعاء ناتج عن شكوى الحامل من ضيق ومن تعاطف صاحبتها التى ذاقت مرارة التجربة ، وإن كان فيه تندر المتسمعين من الرجال أو من المتشبهين بهنَّ ، على أن ذلك الدعاء عند الحمل ينطوي على نظر مرهف ، فكأن المرأة الداعية تقول للحامل : تلك تجربتنا ندخل فيها لكي نخرج ونخرج منها لكي ندخل .

وعلى تعاقب هذه التجربة فإنها لا تفقد مرارتها بالاعتياد فهذه العبارة تأكيد لمهمة الأمومة ولشقائها ، لأنها تكابد المرارة الناتجة عن المتعة البشرية ، وفيها إشارة إلى الفرق بين الرجل الذى يلتذ ويمشي وبين التى تلتذ لكي تشقى بحمل كائن على كيانها حتى تشتق من نفسها نفساً أخرى بعد تسعة شهور غالبا وبعد سنوات نادراً ، إن ذلك الدعاء لا يدل على التعاطف وحده ، وإنما يشير إلى الغاية المنبثقة عن البداية ، وهذا ما تؤكده الشفوية النسائية فى هذا القول : « فرحة ساعة بعذاب تسعة » فهذا ينتظم وجع الحمل وفرحة رؤية الوليد الذى ساعة ميلاده تعادل أوجاع تسعة أشهر من الغثيان إلى الطلق ، فلتفرُّد المرأة بهذه التجربة انفردت بالمحكيات عنها ، أما أغلب الأقاويل فهي حصاد تجارب مشتركة ونتيجة ثقافة عامة ، وهذا ما تشير إليه الفنون القولية الفصحى الذى تشابه فيها الرجل والمرأة ولم يكن هناك فرق ، إلاّ كالفرق بين أقاويل رجل وآخر ، لأن إجادة الأقاويل ترجع إلى قوة الأصالة فى الرجل أو المرأة وليس إلى جنس هذا أو جنس تلك .

فمحكيات المرأة خلاصة تجربتها وخلاصة تجربة عصرها وثقافة وسطها الاجتماعى .

الصور الناطقة فى الأقاويل الشعبية

لو قال أحد لهوميروس : إنك بوصفك ذراع (هيلانة) بالبياض وضعت قاعدة مجاز لما عرف (هوميروس) ما هو المجاز الذى يعبر بالجزء عن الكل أو بالكل عن بعض . ولا همّه أن يعرف . لأن (هومير) أراد أن يشكل مسحا يهدي إلى أجزاء الصورة وإلى خفايا عناصرها .. كذلك لو قال أحد لامرئ القيس : إنك أسست التشبيه التمثيلى بقولك فى العقاب :

كأن قلـوب الطير رطباً ويابساً
لدى وكره الْعنَّابْ والحشف البـالي

لما عرف (امرؤ القيس) ما هو التشبيه التمثيلي لأنه كان معنيا بتكوين صورة رأتها عيناه فى الوجود وأعاد صياغتها فى نفسه فى شكل مختلف ، وهذا هو السر من اللغة إذ ليست مجرد مفرادت ولا قواعد إعراب وإنما هي أدوات خلق تحول المادة الواحدة إلى مئات الأشكال والصور والأصوات والمرائي والرموز . فاللغة التى صنعت الصورة البيانية من نثير المشهودات هي التي أوقدت الأضواء فزادت جمال الجماليات وعظمة كل العظمات .

فما هو (برمثيوس) غير مخلوق جرىء ، وبإبداع اللغة التعبيرية أصبح اسطورة الأساطير ورمز المعرفة البشرية لاستراقه نار الآلهة ونقلها إلى متناول البشروما هو (أوديب) لولا اللغة النفسية التى صاغت مأسويته وبطولته ، في عشرات الروايات والمسرحيات والرموز الشعرية ، فإذا كانت لغة التعبير تعيد شخصية العظمات والجماليات فإن اللغة المبدعة تخلق لغات ، فكما كان برمثيوس وأوديب ولقمان والسندباد أساطير الأساطير بصنع اللغة التعبيرية فإنهم قد تحولوا إلى رموز إيحائية فى الأدب المعاصر بشقيه الشعريّ والروائيّ ، فعظمة اللغة تكمن فى تحريك هذا السكون وفى تحويلها سكونيته إلى تحرك مثير ، ذلك أن اللغة المبدعة تحول الشىء العادي

إلى خوارق غير عادية ، لأن اللغة لا تكتفي بجمع الحروف وتجاوز الشفتين وإنما تتحول إلى أدوات إبداع . ولكن كيف ؟ .

إن اللغة ذاتها يتنزع حيويتها الخلاقة من دم الإنسان وعروقه ومن لهاث جبينه واتقاد عيونه ، فتصبح كائنا لأنها جاءت من الكائن المبدع لكي تتحول إلى عدة أطوار إبداعية ، تبتدىء اللغة مسيرتها بخلق نفسها من نفس محركها ، ثم تتدرج فى الأطوار فتنتقل من الخلق إلى التعبير عن المخلوق وترحل من إنطاق الصامت إلى النطق به ، وذلك بعد أن تنتقل من الإبانة إلى التعبير الأبين ومن التعبير إلى فنية العبارة وجموح الفكرة والصورة ، فعن طريق اللغة نعرف عظمة الإنسان وعظمة الحدث الذى يصنعه ، لأن اللغة تعيد صيغة الحدث وتشكل ملامحه وفروعه حتى يصبح مسرد رؤى جمالية ومعرض أسرار .

صحيح أن الحدث وليد حركة ولكن اللغة تُفَتّن تحركه عن طريق إنطاق أسراره ومد آفاقه ، كذلك تحول اللغة الكائنات والمشاهد إلى غير كينونتها فتتبدّى جديدة مغايرة لمادتها مع أنها ناشئة عنها مثلا على ذلك العين فهى معروفة لغويا وعضويا بأنها إحدى الجوارح التى تتميز بالإبصار ، غير أن اللغة الفنية تنأى بها عن شكلها وتصيغها فى مادة أخرى ناشئة من واقعها كما نلاحظ فى تعبير الصابي : إن العين تسبق كلما يطير ، وهي ساكنة لا تطير إنها تمس الحجر فلا يقذيها ويمسها الحرير فيقذيها ألم تتبدَّ العين فى غير صورتها فى تعبير الصابي ؟
كذلك انتقلت من مادتها فى قول البحتري :

إذا العين راحت وهى عين على الجوى
فليس بسر ماتسر الأضالعُ

فهي هنا عينان إحداهما لصاحبها وإحداهما ضد صاحبها ، لأنها تريه عيون الناس وتكشف لهم أسرار صدره حتى تفقد الضلوع قدرة الاحتفاظ بالسر ، لأن العين الأولى باصرة وجه صاحبها ، أما العين الثانية فهي جاسوسة عليه ، يمكن الإغضاء عن المجاز إلى سر الإبداع اللغوي الذى المجاز أحد أدواته .

فلماذا أصبحت العين دليل صاحبها ودليلاً عليه ؟

لأنها أصبحت من خلق اللغة الشاعرة ، فإذا تعدّدت أشكال الصور الابداعية فبفضل الرؤية الفنية التى ترسب تحت السمع والعين لكي تخلق من المادة معرض صور ومسرد آيات ابداعية ، مهما اختلفت أشكال اللغة الفنية فإنها لا تختلف عن ارتيادها الفني وإن اختلفت حروفها وتباينت من عامية إلى فصحى ومن فصحى إلى عامية ، ذلك أن فنية اللغة لا ترجع إلى المعجمات والدواوين وقواعد النحو ، وإنما إلى ملكتها الخاصة فى ابداع الكائن الفني وتعدد أشكاله ووجوهه ، وقبل اكتشاف عناصر الصورة الشعبية يمكن معرفة الأصول الفنية الجامعة التى تصدر عنها الفصحى والعامية معا ، وسوف نلاحظ اشتراك لعامية والفصحى فى تحريك الأدوات التصويرية وفى اخيل الفنية التى تعيد صيغة المنظر وتترجم عن الخبرة الحياتية الراسبة فى أغوار الإنسان ، من البديهي أن اللغة الفصحى تعتمد فى تجسيم الصور على التشابيه والمجازات والاستعارات والمجانسة ومراعاة النظير وتقابل النقائض ، كذلك اللغة العامية فإنها تستخدم نفس الأدوات البلاغية ولكن بطريقة مختلفة كالاختلاف بين أزاهير البساتين وأزاهير البرية ، فقد تربّت الفصحى تحت سقف الثقافة وفى ظلّ الترف الذوق ، على حين تربّت اللغة العامية تحت هجير الصيف وصقيع الشتاء وثرثرة الخريف وتفتح الربيع دون أن تعتمد على مورث بياني مقنّن وعلى تقاليد أدبية رسمها الأول للتالي وقد تقترب من الافادة بوضع صور أبدعتها الفصحى بمختلف أطوارها لكي تتجلى وجوه الفروق ، تراءت الصورة الأدبية التقليدية كنوع من الزينة التى تحلي مظهر الكائن والذى تدل على خبرة الأديب وعلى معرفته بالأصول ، فكان التشبيه ـ على حد تعريف البلاغيين أو المحاكاه على حد تعبير الفلاسفة ـ أهم أدوات صنع الصورة وأهم مظاهر زينتها كقول ابن خفاجة الأندلسي :

لله نهر سـال فى بطحـاء	أشهى وروداً من لمى الحسناءِ
متعطـف مثـل السوار كأنـهُ	والزهـر يكنفسـه مجرّ سماءِ
قد رق حتى ظُن قرصاً مفرغاً	من فضة فى بردة خضراءِ
وغدت تحف به الغصون كأنها	هدب يحف بمقلة زرقـاءِ
والريح تعبث بالغصون وقد جرى	ذهب الأصيل على لجين الماءِ

وعلى هذا كل الصور الشعرية القديمة ، لأن تلك اللغة الشعرية كانت تزين الصور الواقعية بالتخيل التشبيهي ، باستعارة صفة شيء لغيره ، بالمجاز العقلي ، بالمجاز اللغوي ، بالمجاز المرسل ، وذلك لأن صُنَّاع تلك الصور كانوا يبنون على أساسيات موروثة ويستولدون صورا من أصول مقننة ، ولما ثارت (الرومنتيكية) على (الكلاسيكية) ذات الجلال الموضوعي تغيرت رؤية الشاعر الرومنتيكي إلى المنظورات فاختلفت صوره جزئيا أو كليا ، نلاحظ مثلا (القمر) فى صورتى الكلاسيكية والرومنتيكية ، قال القزوينى : ادلجنا وكان القمر بداراً فكأن الليل نهار غائم وأصبحنا وكان الفصل ربيعا فكأن شمس ذلك اليوم قمر فى ليلة البدر فقد كان القمر فى رؤية الأدب القديم مناط تشبيه الوجه الجميل والممدوح العظيم هذه صورة القمر فى الأدب الكلاسيكى ، أما الأدب الرومنتيكى فابتدع الصورة كوسيلة تعبيرية لا تزيينية كما تجد فى قول ابراهيم ناجى :

القمر الفضي تحت الغيومْ
يخفق كالمنديل عند الوداعْ
ياحسرتي هل صَوَّرته الهمومْ
كالزورق الغارق إلاَّ شراعْ

فالصورة هنا تتخلى عن زينتها البيانية لكي تعبر عن حس صاحبها بمأسوية الكون كالناس ، فالصورة هنا من ابداع اللغة الشاعرة ومن أدوات التعبير عن نفس الشاعر نتيجة اتحاد الشاعر بالكون وهذا أهم وجوه الخلاف بين المذهب الكلاسيكي والمذهب الرومنتيكي ، إذ كان الكلاسيكي أعنى بوصف المشاهد الخارجية ، كما كان الرومنتيكي يندغم فى كل ما حوله فيعبر عن المشاهد من داخلها برغم الرواسب اللغوية التي امتدت من القاموس الكلاسيكي إلى الرومنتيكي من أمثال :

القمر الفضي عند (ناجى) ، والليل الحريري عند (بشارة الخوري) ، هاتان صورتان مختلفتان من صور اللغة الأدبية .

فكيف اختلاف الصورة فى الشعر الجديد ؟

إنها ليست زينة كالصورة الكلاسيكية ولا تعبيرية كالصور الرومنتيكية ، وإنما صورة تجريبية فى نهر التساوق الفني كقول البيّاتي :

تدخلين من عيني تخرجين من فمي

أو قول أدونيس :

فليكن جاءت العصافير والأحجار

أو كقوله :

ورفعت المدينة فخذها كالمرأة العارية

هذه ثلاثة نماذج للصورة الأدبية فى أطوارها المتصلة المنفصلة .

فأين تقع صور الأقاويل الشعبية ؟

سبقت الإشارة إلى أن آداب الفصحى تربّت تحت سقف الثقافة والترف المعيشى والتوارث البياني الفني ، على حين نشأت العامية كأهلها بين مدارج الرياح وبين مساقط الأشعة والأنداء والأمطار فتعلمت من الحياه مباشرة بدون واسطة الكتب وتقاليد التأليف فاختلفت صور الأقاويل الشعبية بمقدار اختلاف السهول الفيح عن حدائق القصور ، ومع هذا فإن العرى الفنية غير منبترة بين صور الفصحى وصور العامية ، ذلك لواحدية المناخ الأدبي وبالأخص أن أغلب الأدباء الحكماء نشؤا تحت كلكل المعاناة مثل الفلاحين والحطابين ، فالاختلاف ثقافي أو تقاليدي لأن الشعب يقول كلمته كما انتزعها من كتاب الوجود وغمسها باحتراق النفس كهذا التعبير عن الفقير الذى يسترفد أفقر منه : (عاري قفز فوق مخلوس) أول ما يجب معرفته هو الفرق بين المصطلحين اللغويين ، فالعاري فى الفصحى هو المجرد من كل الثياب ، والعاري فى العامية هو الذى يلبس الثياب المهلهلة ، أما الذي ليس عليه قطعة ثياب فهو مخلوس أي لا يلبس غير جلده فالعامية على عكس الفصحى التي ترى العاري هو فاقد الملابس وتسمي مهلهل الثياب نصف عارٍ كقول السياب :

زحم الخليج مكتدحـون جوابـوا بحارٍ

من كل حـاف نصف عـاري

هذا من ناحية المفردات والفرق فى الوصف بين الفصحى والعامية ، أما من ناحية الصلة الفنية بين التعبير الشعبي وبين نماذج الأدب الفصيح فهي أكثر من وثيقة ، نأخذ مثلا قول أبي تمام فى نفس الغرض الذى رمى إليه القول الشعبي قال أبو تمام :

أعملت فيك وسائلي ورسائلي
فحرمتني فلبئس أجر العامل
ما إن رأى الرحمن أحمق لحيةٍ
من سائل يرجو العطا من سائلِ

فبماذا يختلف بيتا أبي تمام عن التعبير الشعبي ؟

يستجمع أبو تمام وسائل الفن الفصيح كلها من استعارة واقتباس ، إذا استعار للوسائل والرسائل صفة الناقة التى يعُملها الراحل إلى غرضه ، ثم اختتم البيت الأول بالاقتباس الناقص من الآية إذ فرد العامل من العاملين .

فبماذا يمتاز القول الشعبي ؟

يمتاز بتشخيص الخبرة وحركة المشهد : (عاري قفز فوق مخلوس) .

فهذا الفعل المتحرك الذى هو (قفز) أنطق الصورة من داخلها فجعلها مرئية مسموعة ، على حين يستحمق أبو تمام سائلا يرجو سائلا ، أما القول الشعبي فيعبر عن القصد بقفز لأن التقاليد الشعبية تسمي الوافد مقتحم يستحق الاكرام ، إلا أن المقتحم هنا عريان على أكثر عريا ، فنص أبى تمام والقول الشعبي من مناخ واحد ومن صميم تجربة واحدة ، ولكن هناك اختلاف فى الدلالة على مفهوم الفصحى وعلى مفهوم اللهجة الدارجة ، فالفضاء الفنى مسرح كل الرؤى الأدبية ولكن تختلف الأشكال باختلاف أدوات التشكيل كما فى القول الشعبي السابق وشبيهه من نماذج الفصحى ، وكهذا القول الذي يشبه الهارب من مصيبة إلى مصائب : (ياهارب من شوكة لايمطلاخ) المطلاح هو موضع تيبس فيه أعواد الطلح الشائك فشخص التعبير انسانا هرب من شوكة إلى مجموعة أشواك والمطلاح من المشاهد المألوفة كإلف مشاهد الصحراء الحارة عند الشاعر القديم الذي قال :

المستجير بعمرو عند كربتهِ
كالمستجير من الرمضاء بالنارِ

فالبيت والتعبير الشعبي من منطلق واحد وإنما الاختلاف فى مشكلة الحياة والأحياء لأن مكاره الحياه أكثر من مسراتها بمقدار كثرة شوك المطلاح بالقياس إلى الشوكة الواحدةالملقاة فى الطريق ، لعل لغة التفاسير لا تفيد إلا المقارنات ، لأن لغة التعابير تُثير على حين لغة التفاسير تفيد لأن التفسير إيضاح مبهم على حين التعبير تشخيص أسرار .

فكيف يمكن تفسير هذا القول الشعبي ؟

(عاد البحر عيشرب من الزمزمية » لغة هذا القول استنكارية استغنت عن علامة الاستفهام بإنكار المشهد الذى يحمل استنكاره فى داخله .

فما فى هذا القول من وسائل البيان أو من حيل الفن ؟

فيه من وسائل البيان الاستعارة ، إذ استعار للبحر صفة الشرب كالحيوان مع أنه المشروب والمركوب ، أما الحيلة الفنية فتتبدى فى صورة البحر بجلاله وهو يعب من زمزمية لا تسع أكثر من لتر ، أما طرافة المشهد فمنتزعة من الحياه اليومية ، إذ كان الناس يحملون قِرَبْ المياه إلى الأودية ويحملون ظروفا من المياه للأسفار البعيدة ، أما استعمال الزمزميات فكان لونا من الارستقراطية إذ لا يقدر على شراء الزمزمية وتغشيتها إلاَّ الباعة المتجولون وإلاَّ العسكار النظاميون الذين كانوا ينالون الزمزميات من الدولة كالبندقية والملابس ، أما الفلاحون فلا يملكون الزمزميات وإنما يرونها ، وهذا دليل على أن هذا القول من أقاويل المدينة الذين كانو يملكون الزمزميات ويشربون ماءها فى الدكاكين أو فى الأسفار ، وكانت وعاء جيدا يحتفظ ببرودة الماء إذا تغشى بقطع من الخيش ، فكيف يشرب البحر من هذا الإناء الصغير ؟ .

إنَّ القول الشعبي مجرد مثل لواسع الثراء الذى يمتص الفقير ، أو المتوسط الحال الذى ينتزع من الأفقر فالزمزمية والبحر مجرد رمز لاستغلال القوي المكثر للمقل الضعيف أو طلب صاحب الكثير ما عند صاحب القليل ، وهذا تعبير ذو فرادة وطرافة يلمح إلى مئات المشاهد والقضايا ، يدنو منه فى الطرافة هذا القول للمغرور الذى يحس غروره ولا يحس به أحد : (ياراقصة فى الغدرا ماحد يقلش ياسين) هذا التعبير مثل أو فى مجرى المثل يمكن اطلاقه على المغرور ويمكن انطباقه على المبدع فى بيئة الغباء ويمكن انطباقه على جهد المخلص فى بيئة الجهل والانكار . ذلك لأن القول يربط فن الرقص بالظلام ، لأن الفن الراقص يتطلب اضاءة العيون والقلوب والمكان ، لكي تسفر قيمته من داخله إلى العيون .

إن الغدراء فى الفصحى مشتقة من الغدر الذى يتربى فى النفوس المظلمة ، مهما كانت عامية اللغة فإن فنية الصورة غنية العناصر ناطقة الملامح : (ياراقصة فى الغدرا ماحد يقلش ياسين) فالتعبير يجسد حركة فنية ويمد ظلاما يخفي تلك الحركة ويسدل صمتا يحجب صوت الاعجاب : ما حد يقلش ياسين .

وهذا التعبير منتزع من فن المسامر والمجامع الافراحية ، لأن رؤية الراقصين تستفز إعجاب المشاهدين فيرددون : ياسين ياسين ، وعبارة ياسين تنطوي على الإعجاب بالراقصين وعلى الخوف عليهم من العيون الشيطانية والعيون الحاسدة ، فياسين هنا رمز لرد مكاره العيون والقلوب الموبوءة ، فالقول هنا يستجمل الرقص ويشنع الظلام الذى يحجب عنه الرؤية ، ولعل أهم حركية الصورة تشع من داخلها ، لأن عبارة رقص أو رقصا توحي بالحركة وفنية التحرك ، لأن الراء والقاف والصاد من الحروف الراقصة لانطلاقها من طرف اللسان وباطن الأسنان ، فهذه الحروف فموية ذات

ذلاقة بحركتها بتمثل التحرك وفنية تثنى الراقص ، كما أن التحرك الفني من لزوم الرقص فإن الغناء فن من لوازم فن الرقص ، وكاحتياج الرقص إلى عيون ، احتياج الغناء إلى أسماع ، فكالراقصة فى الظلام المغني بجانب صُمْ وان أفرد القول الأصم أو على حد تعبيره الحرفي أصنج كما ينص القول : (مغنّي جنب اصنج) .

ما دوافع هذا القول ؟ _

إن كل قول فني ينبثق من دوافع فنانة المنطلق ، فهذا القول يعبر عن الذي يجيد الغناء عند الذي لا يملك حاسة السماع والذي يُسمىَّ بالعامية « أصنج » أي لا يسمع صوت الصنَّجة وهي أعلى آلات الطرب صوتا ، ربما كان هذا الاشتقاق من الفصحى وارداً وربما كانت مفردة أصنج قبل التعميم على الغبي وعلى المتغاضي ، فهذه صورة سمعية كالصورة البصرية لراقصة فى الظلام التى تشبه المغنّي بجانب أصنج ، تلك ترقص وحدها وذاك يغني لنفسه مع أن الفن مقترن بالمبدعين والمتلقين ، لأن قيمة الابداع وجود عار فيه .

صحيح أن هناك مبدعين آخر ما يفكرون فيه هو الجمهور ، غير أن الدارس لا يستطيع فصل العمل الإبداعى عن الذين اتجه منهم وإليهم كوجهي عمله ، لعل هذا القول رمز بالمغني كرمزه بالراقصة إلى غياب الذين يتذوقون الفن ويهتدون بضوء الحكمة ، لأن الشعب يطلق هذه الرموز على المستشار الذى لا تجدي مشورته أو على المعلم الذى لا يجد تلاميذ يحسنون استقبال تعليمه فيقال فى كل حالة يوجد فيها ضوء بلا عيون أو طرب بلا طروبين : (راقصة فى الغدرا مغني جنب أصنج) إن التمثيل بالصوت الغنائي يقود إلى قول يتمحور الصوت كما فى هذا القول : (يافصيح لمن تصيح) الفصاحة فى اللغة الفصحى هى الظهور يقال : أفصح الصبح إذا ظهر ويقال : أفصح اللبن إذا ظهرت زبدته بعملية المخض ، فامتلاك الفصاحة يأتي من المعاناة كطلوع الصبح من الليل وكطفو الزبدة من خلال مخض اللبن ، ومع

هذا فالفصاحة ثمرة جهد إنساني فإذا خاب هذا الجهد دل على عظمة الاحباط ، لأن الفصاحة اللسانية تحتاج إلى ذائقة السمع ، فإذا صاح الفصيح فى قفر فمن ذا يسمعه وإذا صاح فى مكان عامر وانسدت عنه الأسماع فإلى من يصيح ، إنه كالمغني جنب أصنج ، ولعل أبهى عناصر الصورة تلوح فى وصف المنادي بالفصيح وفى غياب السامعين له ، إذ لا قصور فى أداء الصوت ولكن كل القصور فى حاسة السمع ، ولعل القول يشير إلى الوعي الذى يتلقى عن السمع كما رتب هذه الملكات قس بن ساعدة : أيها الناس اسمعوا وعوا وإذا وعيتم فانتفعوا » فالسمع من لوازم الصوت والوعى من لوازم السمع والانتفاع من لوازم الوعي ، فما كل من تعلم يعلم ولا كل من يعلم يفهم ولا كل من يفهم ينتفع ، إن عبارة : يافصيح لمن تصيح . تشير إلى الترابط بين حسن الأداء وثقابة الذي يتأدى إليهم الصوت المبلّغ ، فتعبير القول الشعبي عن الفصاحة هو تعريف البيانيين للبلاغة إذ قالوا : البلاغة تبليغ المعنى أو أداؤه بطرائق مختلفة ، أما الفصاحة عندهم فهي صحة النطق والأعراب وتباعد مخارج المفردات والتركيبات ، أما القول الشعبي فإن الفصاحة لديه هى الابلاغ إذا وجد الصوت من يحسنون الاستماع ، وهذا تلميح إلى الذين يسمعون ولا يعون ، فالصورة هنا تتراءى في شخصية الصائح فى قفر أو بين الذين لا يهزهم الصوت الإنساني الجهير الأداء النقي الحنجرة ، إن هذا القول يشخص بعفوية الفن والتلقي والقيمة الذوقية للفن ، إن الصوت فى الأقاويل الشعبية أعلى قيم الإنسان ، لأنه يبوح عن الكنوز النفسية ويشي بالأخلاق الكريمة والأخلاق المتضعة ، فإذا قال أحد قولاً سيئا دل على ضمير كالميتة فلا يدل القول السيء إلا على سوء قائله كما يفصح القول الشعبي : (من فُمّه لا لحيته) هكذا يصفع القول الشعبي قائل السوء ، لأنه لا يصيب الذي قال فيه وإنما يصعد القول السيء من نفسه إلى فمه ثم ينحدر من فمه إلى لحيته وقد عبَّر القول الشعبي باللحية كمظهر رجولة وتوقير ، فإذا سال القول السيء على اللحية تحوّل إلى قناع من الخزي على وجه قائل السوء ، لا يضطر الذي قيل فيه القول السيء أن يرد بمثله بل يكتفي بالمقولة الشعبية كأبلغ رد : من فمه لا لحيته : أليست هذه أبرع صورة للفم الذى يسيل على اللحية فيلوثها بالبصاق الذى تناثر فى شكل أقوال سيئة ؟ .

فالشاتم يلوث نفسه بالذي قاله في غيره ، لأن قوله صورة شعوره عن الآخرين وملامح قلبه ، فالصوت سر ناطق أو أفكار صائتة تدل على صاحبها وبالأخص إذا كانت تلك الأفكار الصائته خالية من الاختبار ومبتورة عن الموضوعية ، فالقول الشعبي يشكل صورة تومىء إلى دوافع تشكيلها وتنم على دوافع صنعها ، وهذا تشخيص فريد للذي لا يعي مسئولية قوله ، كمسئولية القول مسئولية العمل ، فكما أن القول يفضح طوايا النفس فإن التحايل في العمل ، يفضح خبث الطويّه كما يشير هذا القول عمن نسميهم بالشاطرين أو الحذاق الذين يظنون غفلة الناس عن دخائلهم ، فعندما يرى الناس مداهنا ينتفع بالشىء ونقيضه يرددون القول الشعبي عند رؤية كل محتال : (هذا يأكل مع الذيب ويعوي مع الراعي) أي أنه يشارك في افتراس النعجة كالذيب ويستغيث مع الراعي المسئول عن حماية النعاج ، فهذا تعبير فريد الرؤية والصورة . صحيح أن له أشباه في المقامات والأشعار ولكن القول الشعبي مقتطف من شجرة التجربة اليومية ومن دراية الناس بالناس ، فهذا يفضحه القول ، وهذا يهتك استاره العمل ، فالدلالة واحدة : إما حركية ، وإما قولية ، وتشخيص القول ينتظم النقيضين : الذيب والراعي ، ويتناول ثالثاً يلصقه بالذيب في فعل الاقتراس ويصله بالراعي في التظلم إلى جانب المظلوم أو في التباكي إلى جانب الباكي ، فهذا بعيد اللمح واسع المساحه التى أوقد فيها الاضاءة الفنية المتماهية في ملامح الصورة والتصوير ، كهذه الصور للماديات تصوير المعنويات التى تشخصها الأقاويل وتبدع لها مادة تتحرك بها وفيها ، لأن المعنى ينبض في مادة قولية كنبض النسغ في الغصون أو كتوهج الأرواح في الجسوم ، فالصبر معنى : فكيف يتجسد ؟.

لابد من إلباسه مادة ، وإلباس المعنويات ثوب المحسوسات أو العكس شائعة في أساليب اللغة الفصحى : كقصيدة الحُمَّى التى ألبست ثوب زائرة عند المتنبي ، كذلك الصبر الذى لا صورة له في خارج النفس والذهن أعطاه القول صورة مادية فقال : « الصبر قبر » لأن الصبر غير منظور ألبسه القول منظوراً ماديا لكي تنطق الصورة المعنوية في شكل حسي ، فالصبر قبر ، لأن القبر يكبت الإرادة الحية في الحي كما يكبت روائح الميت وجثمانه ، وهذا القول يشير إلى الصبر الطويل بدليل

حذف أداة التشبيه ووجه الشبه ، غير أن مبدع هذا القول على غير علم بأقسام التشبيه ، ولكنه على علم بالمتشابهات والمتناقضات ، ومعروف موت الأحياء بالصبر كما هو معروف بأن القبر هو بيت الموتى ، فهناك تشابه المفارقات فهل استعارة القبر للصبر من بديعات الأقوال الشعبية وحدها ،؟ هناك عدة نصوص أشارت إلى موت الحي في حياته كقول المتنبي فى المقموع بالذل :

لايعجبن مضيماً حسن بِزَّتـهِ
وهـل تروق دفينا جودة الكفـنِ ؟

فهذا من الأقاويل التى أشارت إلى الموت فى الحياة ، غير أن القول الشعبي أبدع تصويراً وتشخيصاً ، إذ شخص ملامح الصبر الذى هو قبر معنوي بالقبر الحقيقي الذى هو مادة ترابية مشهودة لكل عيان ، فالأقاويل الشعبية لا تعيد صياغة الواقع وإنما تعتصر أسراره وتبديها على ملامح التعبير كما برهنت الأقاويل السابقة وكما تبرهن الأقاويل الآتية التى تمحور الواقع وتشخص التعامل معه لاجتيازه كما يشير هذا القول : « السراج المبصبص ولا الغدرا » .

هذا رسم قولي للمصباح الذى يتقد ويخبو ويلمع ويخفت لقلة مادته الزيتية أو لتقطع خيوطه إذا كان كهربائيا .

فكيف يرى القول هذا المصباح ؟.

إنه يراه خيرا من الظلام ، لأن بعد المصباح صباح ، فيمكن التعامل مع هذا السراج لكي يَعْبر بالعيون رحلة الليل كما يفصح القول :

السراج المبصبص ولا الغدرا فعبارة (المبصبص) تجسيم لحركة الضو الضعيف الذى يشبه حركة الذيول الحيوانية ، فالفطنة الشعبية ترى قيمة أضعف الوسائل بالقياس إلى عدمها ، كما رأت المصباح الشحيح وكما رأت الجمل الحاسر أفضل من التوقف كما فى هذا التعبير :

« السير بالحاسر ولا القطيعة » لأن الانقطاع عن السير لا يوصل إلى غاية على حينَ السير البطيء يوصل وإن طال الأمد ، فالسير بالحاسر أفضل من الوقوف سواء كان

ذلك الحاسر جملاً أو حماراً أو سيارة أو أي وسيلة من وسائل التحرك ، فإن أقل حركة أجدى من السكون ، فمعرفة الواقع ومعرفة التعامل معه من أقوى مختبرات الشعب ومن أكثر محاور أقواله التصويرية .
صحيح أن الأقاويل الشعبية لا تطلق الفكرة إلا مشخصة تلوح لعيون الذهن ونواظر الوجدان ، إذ تعبر عن الوسائل الضعيفة بالسراج الضعيف أو بالراحلة الحسرى على أساس التعامل مع الممكن لكي يمكن غيره فكما تشخص الأقاويل الشعبية المعنوية فى صور مادية ، فإنها تجسم الماديات بغزارة حركتها وقوة اندفاعها كهذا القول فى أفراح الأعراس التى تملأ الساحة بالاغاريد والزغاريد والطبول والطلقات النارية ، فينتزع القول الشعبي من هذا التحرك البهيج صورة مشاهده وصورة الانخداع بالفرح الفردي أو الفرداني كما ينص القول على فرح العرس :

« الفنطسية لا لفين والفرحة لاثنين » فإذا كل الضجيج والعجيج مجاني لأنه لفرحة اثنين وليس لجمهور العرس إلا الفنطسية التي هي رمز الفوضى الأصواتية والتجمعية ، فعبارة : فنطسية تشير إلى الخلط ، وإلى تنافر الخليط ، وإلى إبتهاج مقصور على اثنين وغباره لألفين .

إذن فالأقاويل الشعبية تنفذ من خلال الظواهر إلى كبريات الحقائق ، وتمتد من الأصول إلى اختلاف فروعها أو مداناتها لأصولها كما فى هذه الصورة القولية : « يخرج من العود عودين فعود كرسي لختمة وعود مندف يهودي » يتبدى على هذا القول الحس الديني كما يتبدى النظر البعيد إلى اختلاف النتائج عن المقدمات ، إذ ينبت الجذع الواحد عوداً يحمل المصحف وعوداً يحمله اليهودي لنفش القطن كما كانت العاده ، وهذا القول يشير إلى الأبناء الذين يختلفون عن أبيهم وعن بعضهم لأن الشجرة تنبت الأثمار والأشواك وتحمل الغصن النضير والعود اليابس ، غير أن القول لا ينظر إلى الشجرة وإنما يقوِّم العود بعظمة نفعه وشرف مهنته ، باعتبار أن أعظم الناس أنفعهم للناس وأعلاهم نفسا أعلاهم مهنة وكانت الحرف اليهودية محتقرة عند المجتمعات لحقارة الذين يقومون بها ، لأن اليهود لم يقتصروا على الحرف النافعة بل

كانوا يحترفون أدوات الدمار : كصنع البارود وكالشعوذة السحرية وكالدس بين المتآلفين ، لهذا استهجن القول العود الذى صار آلة فى كف يهودي ، على أن هذه الأقاويل لا تقتصر على إعطاء الخبرة ونظرية المعرفة ، وإنما تشخص خبرتها النفسية واستقراءها للحياة فى صور فنية تنطق ملامحها بضمائرها وتتخاصر فيها الدلالة والمدلول ، على أن هذه الأقاويل تعتمد أحيانا على التشابيه والاستعارات ولكن بطريقة مختلفة عن الأساليب البلاغية التي تحتفي بالزينة التعبيرية أو بالتعبير بالصورة أو بالرمز إلى المرامي البعيدة ، إن الصور الناطقة فى الأقاويل الشعبية تملك رؤية بكرا وتعبيرا مباشراً يعوض نقصه الفني والبلاغي بالعفوية النقية والإشارة الوضاءة إلى السراديب المعتمة والغابات القصية ، وإذا كانت هذه الأقاويل لم تظفر بالدراسات كما ظفرت أقاويل الشعوب ، فإنها فى ذاتها بليغة الدلالة لا يزيدها البحث إلا تذكيراً وتصنيفا لدوافعها وتشابهها بأمثالها من الأقاويل الشعرية والنثرية ، فهذه ناطقة بمكنونها قد تضيف إليها الدراسة جماليات وقد تغنيها جمالياتها وإن كانت كراقصة فى ظلام ، فإنها تحمل مصابيحها فى داخلها .

● ● ●

تطور اللهجات الشعبية

كما يحتاج المؤرخ السياسي إلى الفلسفة السياسية ، يحتاج مؤرخ الآداب إلى الفلسفة الاجتماعية أو العمرانية ، لأن تطور السياسة يقوم على قواعد فلسفية ، كما يتصاعد تطور اللغات الأدبية على أساسيات اجتماعية متطورة ، لأن اللغة وما تنتج من آداب وأفكار أقوى العلاقات الاجتماعية وأمرنها طواعية لتقبل التطور الاجتماعي والثقافي ، ومن حسن الحظ أن أدب اللغة الفصحى مدون ومؤرخ بترتيبه الزمني ، تحت مفهوم العصور السياسية وبهذا تسنت معرفة تطوره وتطور اللغة التى هي أدواته ، فتبين أن لكل عصر من عصور آداب اللغة مجموعة من المصطلحات والمفردات التي يتميز بها أدب كل عصر بل وأدب كل أقليم فى نفس العصر ، فقد كان الأدب فى شبه الجزيرة مختلف الملامح المعجمية عن أدب العراق والشام تحت سقف العصر الجاهلي ، وكان رواة ادباء شبه الجزيرة يرون أدب (عدي بن زياد العبادي) و (لقيط بن يعمر الايادي) رخو اللغة ويسمونه الأدب الريفي ، لسهولة تعابيره ومرونة تراكيبه ، رغم تشابهه فى الشكل العام والمضمون بشعر الصحراء من أمثال قول عدي :

رُبَّ ركبٍ قد أناخوا حولنا
يمزجون الخمر بالماء الزلالِ
عصف الدهر بهم فانقلبوا
وكذاك الدهر حالاً بعد حالِ

فقد ينشأ فى العصر الواحد أدبان رغم واحدية اللغة والعصر ، ومن هنا تمايز آداب العصور الآتية نتيجة بعض التباين فى نتاج العصر السابق ، إلى جانب ما استجد من المفردات والأغراض والدواعي ، وهذا ما برهن عليه أدب العصر الأموي الذي تعددت تمايزاته بفضل الفروق الدقيقة فى الأصول التي يتفرع منها ، فتمايز أدب العصر الأموي بل تعددت مذاهبه فمنه ما كان امتداداً لأدب شبه الجزيرة ، ومنه ماكان تطورا لما كان يسمى أدب الأرياف الموصوف بالرقة ، فمد (الفرزدق) و (الطرماح) و (الكميت) و (هدبة بن خشرم) مدرسة (زهير) و (النابغة) و (طرفة) ، على حين مد (جرير) و (القطامى) و (ابن الرقيات) نهج (عدي بن زيد) و (لقيط بن يعمر) ، مضيفين مستجدات عصرهم ، وأضاف العذريون

مذهبا ثالثا مد أصول التقليدين محدثا أنفاسا روحية من تقاليد القبيلة واستلهام الدين ، كما شكلت الخطابات الحزبية مدرسة فكرية ، بهذا تمايزت مفردات المعجم الأدبي ودخائل تركيبة ، غير أن الاتصال ظل متواصلا فى جملة التعابير والرؤى وخصوصية اللغة الأدبية ، حتى ظهرت مدارس المولدين فاستحدثوا من الأخيلة والتصورات ما استدعى لغة جديدة وتراكيب بيانية مختلفة كتشخيص المعنويات من أمثال تجسيد الحمّى فى صورة امرأة عند ابن المعذّل ثم المتنبي ومن أشباه هَجاء النباتات كالأشخاص كهجو ابن الرومي للعوسج والورد ، فلو وفد (امرىء القيس) و (زهير) على منتديات : (ابن مطير) و (السيد الحميري) و (ابن الوليد) و (النواسي) و (ابن الرومي) لهان عليهما اختلاف (عدي) و (الأيادي) وتطور (جرير) وصحبهُ منهما ، لأن لغة النواسي وصحبه شديدة الأختلاف عن تعابير (عكاظ) و (ذى المجاز) ، وهكذا تمايزت الأساليب القنية بتطور المجتمع وباتساع آماد الثقافة ، فبعد مدرسة الخطابة الحزبية ، نشأت مدارس الكتابة مصاحبة للشعر التوليدي ومماثله له فى تعدد المذاهب النثرية ، بفضل ما استجد من جدل بين المذاهب الفكرية والفقهية ، وبين التوليدية والأصولية ، حتى تراءت القصيدة العباسية والأندلسية مختلفة عن المعلقات الجاهلية وعن النقائض الهجائية الأموية ، كما تبدت الرسالة الجاحظية أو المقفعية مختلفة الأنفاس والأصوات عن خطابة (سحبان) و (أبي حمزه الشاري) ، وكاختلاف تعابير القرن الثامن والتاسع اختلفت تعابير القرن الحادى عشر والثانى عشر ، فلو وفد (ابن الجهم) و (العتابي) و (أبو الشيص) على عصر « البهاء زهير » و « ابن الجزّار » و « عمارة اليمني » لأنكروا شعر ذلك العصر وما طمرته من محسنات وترصيعات وتطريزات تجاوزت التزيين إلى الزينة لذاتها ، كذلك الكتابة فلو وفد (الجاحظ) على عهد « القاضى الفاضل » و (ابن سنان الخفاجى) لأنكر ذلك السجع المتعسف الذى يريد أن يمسح المساحة بين قوافي الشعر وأسجاع النثر ، فهذا التطور فى اللغة الفصحى وآدابها معروف بفضل التدوين وبفضل التأريخ الذي حدد عصور كل جماعة أدبية .

فهل يتمكن أي باحث من المهتمين باللسانيات من معرفة تطور اللغة المحكية التي تداولها الشعب فى علاقاته اليومية ؟ .

إن هذه اللغة كانت بطيئة التطور كبطء تطور الشعب وكانت محرومة من التدوين مهما حملت من سر إنساني ، لهذا يستحيل على الباحث معرفة أطوار اللغة المحكية إلا من خلال الفنون الشعبية المدونة ، وهذه الفنون المدونة أقرب إلى لغة الثقافة المكتوبة منها إلى لغة الحقول والقرى والحارات فى المدائن والمخيمات ، فالذين يهتدون بالسير الشعبية والبابات والأزجال والفن الحميني إلى اللغة المحكية ، لا يصلون إلا إلى أقل المفردات المتاهية فى تعابير الفن المكتوب ، لأن كتّاب السير الشعبية كانوا من أدباء عصور الاجترار والانحطاط ، بدليل هذا النثر المسجوع فى كل السير ، أما البابات التى ظهرت فى العهد الأيوبي فهي من فصيلة شعر الفترة ، ولا يميزها عنه إلا الأداء الحواري بين اثنين أو أكثر ، كذلك الأزجال والحميني فإنها أقرب إلى الفصحى ، إذا لا يحملان من اللغة المحكية إلا شذرات من المفردات ، كهذا النموذج :

ياعويلي إذا غاب الحبيب ؛ عن حبيبه إلى من يشتكي .

يشتكي به إلى والي البلد ودموعه مثل غيل البرمكي

إذن فتطور اللغة المحكية غير ميسور البحث ، لأن المدونات مهما كان مستواها اللغوي من لغة الكتابة وإن تدخلت بعض المفردات العامية أو القاموسية الملحونة فى نسق الفن المكتوب ، وإذا لاحظنا أشعارنا الحمينية فسوف نجد تسعين فى المائة من معجمها من الفصحى المتداولة ومن تقاليد تركيب الفصحى ، باستثناء أشعار « الخفنجي » فإن اللغة المحكية أغلب عليه من لغة دواوين الشعر ومتون الفقه ، أما سائر شعراء الحمينى فإن أوزانهم من الخليلية المعروفة أو من التواشيح والأزجال الأندلسية ، كذلك تقاليدهم التعبيرية فإنها بالغة التأثر ببلاغة الفصحى ، فالمرأة الجميلة عندهم كالظبية أو كالغزال من أمثال :

ياظبي صنعا اليمن خلّى البعاد .. إلخ أو من أمثال :

لي في ربى رامه غزال أغيد .. إلخ

كذلك أماديحهم فأنها امتداد للفصحى ، فالرجل الشجاع كالأسد أو النمر والكريم كالبحر أو المطر ، والقوام الأهيف كغصن البان والوجه الصبيح كالبدر والفم دري المبسم ، والشواهد على ذلك وفيرة من اشعار شرف الدين والقارة والآنسي والعنسي

وفايع والمفتي والقمندان ، من حب سيد الغواني درّى المبسم ، أو من أمثال : بدامن الطاقة غصيّن أهيف . فقد كان هؤلاء يصدرون عن رؤى وراثية ويعبرون بمعجم واحد ، ولا تختلف مفرداتهم رغم اختلاف المناطق التى نشأوا فيها أو التي انتقلوا إليها ، فقد كانت أشعار الآنسي وهو فى تهامة تتفجر حنينا إلى صنعاء ، كذلك العنسي كان فى العدين يمزج بين الفصحى واللهجة الصنعائية .

فكيف كانت تتطور اللهجة فى عصر الشعر الحميني ؟..

لاتشير القصائد الحمينية إلى تطور اللهجة ، لأنها لم تقتبس منها إلا أقل القليل من مثل قول الآنسي :

ما اشتيش ، أنا الحمّام وقولة نعيم الدخن واسكن لي تهامه

فهذا النص أكثر ابياته امتلاء باللهجة الصنعائية : ما اشتيش ، أسكن لي على حين أكثر تراكيبه فصحى خالصة : يامن بسنى البارق حكى مبسمة ، وماطره يحكي دموعي ، أما (الخنفجي)فأغلب مفرداته من لهجة ذلك الحين :

سلام مادق ابن شنّان عود وقام يبترع عيظه

وما يرطنوا فى مصلى هنود وقد دبخوا بيضه

فهذه المفردات من نثير الحديث الشعبي إلى اليوم ، حتى إن (الخفنجي) سجل أسماء لا تكاد تعرف اليوم من أمثال : علي عيطلي ، الكبزري ، بيت البسيس ، وتدل الأشعار إلى أن (علي عيطلي) كان غلاماً مليحاً وأن (الكبزري) كان جزارا ، وأن (بيت البسيس) كان مضيافا وهذه الدلالة تظهر من سياق القصيدة الخفنجيه

ياهاجسى خبّر وهات فيما جرى بين البنات

والعاجزات المدبرات فيما جرى بيت البسيس

بعدا الغدا يوم الخميس كلّه على سب السيس

على حين أكثر المفردات من البائدات ، حتى أن شعر (الخنفجي) يحتاج اليوم إلى هوامش تفسير المفردات الممكنة التفسير وعلى وفرة المفردات الشعبية فى شعر (الخنفجي) ، فإنها لا تتجاوز اللهجة الصنعائية فى أيامه ، ولم يعد من تلك اللهجة اليوم إلا أقلها رغم بطء تطور اللهجة المحكية ، ولعل أهدى سبيل لتتبع تطور لهجات

المناطق هو أن يبدأ الباحث من الفترة التى تنبهت فيها ملاحظاته إلى انقراض بعض المفَردات واستحداث مفردات أخرى ، وربما كانت الفترة الممتدة من أول الخمسينات إلى الآن أحفل الفترات بتطور اللهجات ، بفضل التحول الاجتماعى وتعدّد الأجهزة الثقافية وتحسن التعليم على مختلف مستوياته ، فالمفرادات التى كانت محكية فى الثلاثينات والأربعينات تعرضت للتغيير والانطواء ، ولم تبق إلا المفردات التى يحييها الاستعمال اليومي ، وهي كلها قريبة النسب إلى الفصحى من أمثال أشتي ، أو ما تشتي ، فأصلها تشتهي وما تشتهي فتسببت كثرة الاستعمال فى حذف الهاء ، أما فى (تهامة) فإن التغيير أقل إذ يقال : أشأ أو ما تشأ ، وليست هنا بمعنى الإرادة أو المشيئة وإنما المعنى : أطلب أو ماذا تطلب إلا أن كاف المخاطب تلحق الفعل : شيك تمرا مثلا ، كذلك كلمة بس فإنها من الفصحى غير المدونة ، إلا أن بعض الفقهاء قال أن أصلها بت فحلت السين محل التاء والمراد الانتهاء من الكلام أو الأكل أو العمل ، ولعل الأغاني والحكايات السماعية أحفل باللهجات من الأشعار الحمينية ، حتى ولو كانت من أشعار القرى ، لأن التركيب الشعري يضطر إلى اشتقاقات وجموع غير واردة فى لهجات التحدث ، الذى هو مختلف باختلاف المناطق فمثلا : عبارة أريد تفرعت عنها عدة لهجات ، ففى المناطق الشمالية الشرقية يقولون : أبا عملا ، وفي القسم الشرقي من المناطق الوسطى يقولون : بدي اشتغل أو ودي أسافر ، فعبارة بدي منحوته من بودي ، وودي مختصرة من بدي ، وهذه كلها أفعال الإرادة : أشتي ، أبا ، ودي ، بدي ، ولا يقال عاوز إلا موصولة بضمير المتكلم فى المناطق الوسطى : أنا عاوز فلوس ، ولا يقال هذا إلا تعبيرا عن شدة الاحتياج ، على حين عبارة عاوز فى مصر تشابه عبارة أشتي أو أبا أو بدي فى اليمن والشام ، وهذه اللهجات كلها ذات أصل فصيح ، فالعوز فى الفصحى هو الفقر واشتقاق الفعل منه تعبير عن الاشتهاء أو المراد ، فهذه مفردات متعددة لغرض واحد وغالبا ما تكون فعل مضارع ، أما الاسم الذى يتحول إلى طلب لفعله فقد تتعدد مسمياته وبالأخص إذا أريد تعيين هيئة الاسم ، من مثل الجلوس أو الدعوة إليه ففى المناطق الوسطى يقال : اجلس ، أو جلس ، وفى (عتمة) يقال : عكد أو عكد ، وفى (وصاب) و (تهامة) يقال : كوزر أو كوزر ، على أن لهذه الهيئة صيغ مختلفة

فى التعبير الصنعانى مثل : قنبر ، قوزب ، اجلس ، وهذا التعدد مزاجي أو تأثر بيتي ، فالذى يقول : قنبر لا يجهل أجلس ، ولعل السبب يرجع إلى التأثر السماعي ، وربما كانت الأصل واحدة فى وقت بعيد ، على أن هذا الاختلاف فى المسمى الواحد يشير إلى تعدد الهيئات فالجلوس هو الانطراح المطمئن والقنبار هو الجلوس على بواطن الأقدام وأطراف الأرداف ويقرب منه القوزاب ، فالخنفجي من شعراء القرن الثامن عشر لا يستعمل إلا عبارة (قنبر) أو (قنبرنا) عند فلان ، ولم ترد فى أشعاره (قوزبوا) إلا نادرا .

فما سبب تعدد صيغة الهيئة الواحدة ؟.

إن هذه مفردات تدل على اختلاف أوضاع ، فالجلوس يعبر عن الاطمئنان وطول الفترة ، أما القنبار أو القوزاب فهو قصير الوقت لسماع حكاية لشراء حاجة لتفاهم سريع ، أما الجلوس فهو لطعام لمقيل ، لبقاء فترة كما سبقت الإشارة ، كذلك الكوزار فإنه لجلسات الراحة فلا يدل تعدد المفردات على الترادف وإنما على اختلاف الهيئات من أمثال : قعد وجلس ، فإن قعد آتية من القيام : كان قائما فقعد ، على حين الجلوس آت من اضطجاع : كان مضطجعاً فجلس ومثل هذا فى المصادر وأساميها مثل : كلّمهُ تكليماً وكلاماً ، فإن تكليماً غير مرادفة للكلام وإنما هى تدل على حسن تفهيم الخطاب ، أما كلام فهو موضوع التكلم وعلى هذا فلا ترادف ، وقد اختلف الفقهاء فى الواجب والفرض فرأى البعض ترادف الكلمتين ورأى البعض الفرق بين الواجب وبين الفرض . أما اللغة المحكية فإن الترادف فيها غير وارد إذ يُسمى تكرار للتأكيد ، ومن الملحوظ أن أغلب هذه المفردات قد بادت ، فلا يكاد المرء اليوم أن يسمع فى صنعاء قوزب أو قنبر إلا من بعض الشيوخ ، على حين سادت عبارة إجلس ، كذلك عبارة مستعجل أو على عجل ، فقد حلت محل مزاوط التى كانت سائدة فى الخمسينات وكانت أكثر شيوعاً عند النساء الصنعائيات . فإذا طلبت الجارة من جارتها الدخول أو الجلوس ، ردت عليها : أنا مزاوطة أى مستعجلة ، وكانت هذه العبارة فى الثلاثينات تؤدي معنى المضايقة ، فإذا كان فى الحي إنسان غير مرغوب فيه اتفق بعض الأفراد على مزاوطته أى مضايقته حتى يغادر الحي ،

ثم انسحب هذا التعبير على المدين ، فإذا أسرف المتقاضي فى قضاء دينه قال المعسر : ما هذه المزاوطة أي المضايقة أو شدتها ، فهذه العبارة تصويرية تمثل الامساك بالخناق ، فلا يكاد المرء يسمع زاوطه إلا وتصور المحاصرة وقبض الخناق ، وهذه المفردات على اختلاف أغراضها أصبحت فى منطقة الانقراض لقلة مستعمليها أو لعدم مستعمليها ، إذ حلت محلها المضايقة أو الالحاح أو اللجاجة أو الاحراج أو الرثاوة عند بعض الشيوخ أو الأحياء القديمة ، فعبارة : مزاوطه أو زاوطة من المفردات المنطوية ، كذلك عبارة : ماستر ، وقبل الوصول إلى أغراضها يتحتم تعدد استعمالها وأصلها نفي القدرة إذا طلب أحد إلى أحد مالا يقدر عليه ، فيرد أهل المنطقة الوسطى : ماستر أو ماسترش أو مسكاش فى منطقة بنا ، واتصالها بالفصحى من اليسر أي هذا غير ميسور لي أما مسكاش فتعبير عن العجز على مسك الشيء ، وأما فى المناطق الشمالية الشرقية فيقولون : ماطيع عمل كذا أو حمل كذا ، وهى اختصار من استطيع كذلك الصفات الدالة على حسن المسموع أو المشهود ، فإنها متعددة ودالة على التفاوت ، فمن صنعاء إلى يريم يقولون : كلام حالي أو وجه حالي ، أما منطقة الحداء وما جاورها إلى مارب فيقولون : كلام زين وثمرة زينة ، أما التعبير عن التفاوت فإن الخط الأوسط من المنطقة تعبر عن تدني الحسن بعبارة : ناهي : وبتناهي الحسن : حالي قوي ، أما منطقة بناوما حولها فتصف الجميل بعبارة حَسِين أما الذين يصفون بالزين فيعبرون عن تناهيه بعبارة : مقرع الزين كما يقول المصريون : عال العال ، أو كما يقول الشاميون : كثير حلو ، فهذه تشبه الفصحى مع اختلاف الطريقة التي تصف بعبارة : جميل ، وعندما يتزايد الجمال تحدث زيادة صيغة المبالغة فيقال : فتّان فتّانة ، وهذا شبه بفعّال صيغة مبالغة لكثير الفعل أو ضرّاب لكثير الضرب ، فإذا تسمعنا الصفات فى اللهجة المحلية فسوف نلاحظ تناقصها إذ حلت : جيد ورايع محل : زين حسين ، ناهي ، إما أسباب انقراض بعض المفردات فهي بفضل أجهزة الثقافة وكثرة الاختلاط ، ولعل أول عناصر الثقافة الأغاني المسجلة التى توالى ظهورها من أول الأربعينات ، وكان سبب تأثيرها أداءها الغنائي وكثرة اشتهائها نتيجة منعها ، ثم عززت هذا الفن الإذاعة ثم السينما وأخيرا التلفزيون ، فقد أضافت هذه الأجهزة إلى اللهجات المحكية لهجات جديدة ، حتى شاعت بعض

المفردات المصرية والشامية ، ولعل التأثير الأكبر يعود إلى المدارس واختلاط المثقفين بأفواج الشعب ، وبالأخص فى سنوات حروب الثورة ، حتى كادت الفصحى المتداولة أن تحل محل اللهجات الشعبية ، فالعبارات التى كانت علامة تمايز المثقفين أو المتعلمين قد تعممت اليوم ، فعبارة عفواً ، شكرا ، طبعا ، كانت ارستقراطية ثقافية فى الأربعينات ، ثم تعممت من بداية الخمسينات إلى الآن عند الفلاح وسائق السيارة والعامل والبائع بل أن إنسان السبعينات والثمانينات يملك من التعابير الجديدة أكثر مما كان يملك كهل الأربعينات وهذه المفردات ذات أدوار وتوارث ، فعبارة عفواً وطبعاً وشكراً ، جاءت تطورا لعبارة : حسنا ، احسنتم ، حقا ، صدقتم ، لأن لغة الفقه كانت أشيع فى العشرينات والثلاثينات ، أما : جيد ورائع ومدهش فمن معطيات الخمسينات هذا من الصفات ، أما من الأفعال فمن أمثال : يبدو لي ، أتصور ، أعتقد ، يتهيأ لي ، يترآءى لي أو يتراوى لي ، فهذه مكسوبات من السماع والمشاهدة والقراءة ، ولعل تأثيرها الكتبي أو النقاشي ، فالآن يمكن المرء أن يسمع فى أي منطقة يمنية عبارة : أنظر ، أو نظرت إليه ، أو في نظري ، على حين كان هذا المؤدى مختلف اللهجات إلى آخر أربعينات هذا القرن ، ففي صنعاء يقولون : أبسره ، أنه يبسر ، بمعنى الرؤية البصرية التى تحولت صادها سينا فى اللهجة ، على حين يقال فى شمال صنعاء إلى صعدة : اربى ، أنه يربى فلانة ، على حين يقال فى مناطق عبارة : يشحر أو يحزر محل يبصر أو يعين . ولكن هاتين بمعنى قوة النظرة أو احتقار النظر ، فبعبارة : يشحر دليل رؤية الحقد . ويحزر دليل رؤية المحتقر . ولكل هذه الصلات اشتقاقية من الفصحى . فعبارة يعّين تعبير عن الرؤية العيانية . كذلك : يربى فإنها النظر المتقدم . فقد كان العرب يسمون الجماعة التى تتقدم الجيش ربيئة ، لأنها تستطلع الأماكن قبل الغارة العسكرية أو قبل صد الغارة المعادية .

مهما كانت أصول هذه اللهجات فإنها آخذة فى التناقص ، على حين أخذت اللهجات فى التقارب أو التوحد ، فلم تعد هناك أي مفردة فى أي منطقة خافية على المنطقة المجاورة لها أو البعيدة ، وذلك بفضل الانتظام فى المعسكرات والمدارس والاهتمام بقراءة الصحف والمجلات والكتب إلى جانب الأجهزة الثقافية والترفيهية .

لاشك أن رصد هذا التحول أقرب إلى التكهن ، لأن اللهجات الشعبية مقصورة على السماع ، وما انتقل منها إلى التدوين والتسجيل فى شكل أغاني أو قصائد شعبية فإن الفصحى المعربة أو الملحونة أغلب عليه ، غير أن هذه المدونات والمسجلات سجل تجربة الشعب وإن اختزنت اللهجات المحكية كنوزا أغرى للبحث وأهدى إلى أكتناه الفطرة الشعبية .

● ● ●

أصالة اللهجات الشعبية

أشار البحث السابق إلى تطور اللهجات ، حيث حلت مفردات من اللغة الفصيحة المتداولة محل مفردات عامية ، غير أن هذا القدر من التطور لم يقض على اللهجات ، وإنما قرب بعضها من بعض ، بل جعل من المفردات الفصيحة بمثابة الدارجة حتى أن الكاتب والشاعر تجنب استعمالها لوفرة تداولها ما لم تحمل دلالات فنية وفكرية أو رموزا دالة على أغراض بعيدة ، ولعل السبب فى ديمومة اللهجات يرجع إلى أصالتها ، لأن التجمعات البشرية احتاجت إلى لغة التفاهم قبل أن تحتاج إلى لغة الكتابة ، وعندما نشأت الكتابة بكل أشكالها ، كانت لغة التحدث نفس لغة الكتابة والأشعار ، ولم يحدد التأريخ الحقبة التى انقسمت فيها اللغة إلى لغتين : لغة للكتابة والخطابة ، ولغة للتحدث .. غير أن هذا التقسيم قد حدث وتكونت بحدوثه ثنائية اللغة ، غير أن اللهجات كانت أصل لغة الكتابة ، ولم تنفصل كليا عن الفصحى بل كان بينهما كثير من الاتصال ، لأن اللهجات كانت لغة التفاهم والتحدث والتعامل التجاري ، وبهذا تحدث بها العامة والخاصة ، إذ كان المثقف لغويا يشافه البائع فى السوق باللهجة العامية ، كما يخاطب البدوي بنفس اللهجة التى يتحدث بها ، فتطورت اللغة الفصحى بالثنائية ، كما تأصلت العامية بهذه الثنائية .

ولعل كمية من المفردات العامية تدل على أصلها التأريخى ، بالرجوع إلى لغة القبائل العربية وإلى القراءات الشاذة التى حذفها الخليفة (عثمان) من سائر المصاحف عندما وحد المصحف ، فإذا الاحظنا أن لهجة (التهائم) وما حولها تنطق العين همزة ، فيقولون فى عين : أين ، فإن هذا قد ورد فى اشعار باهله :

أومت بأيني جوذر خائف إلخ

أى بعيني جؤذر ، فالهمزة هنا محل العين ، كذلك حلت العين محل الحاء عند (يربوع) فقالوا فى ضحى (ضعا) ، كذلك ورد هذا الاستعمال فى القراءات

الشاذة من مثل : آية سورة يوسف : ولنسجننه عتى حين ، بدلا من القراءات المتواترة : حتى حين ، قال الزمخشرى : هذه قراءة بنى حنيفة ، ومن يرجع إلى الشواذ كما حددها القراء والمفسرون يجد الاختلاف فى حروف من الآية ليس آية كاملة ، وهذا الاختلاف فى أول حروف الكلمات أو فى أواخرها لا يخرج المفردة عن أصلها ، فالذين كانوا يجعلون الجيم بدل (الياء) كانوا يسمون أصحاب (الجأجأة) ، لأنهم يقلبون الياء (جيما) فينطقون العشي (عشج) على حد قول الراجز القديم : الآكلون اللحم بالعشج .

وهكذا يضعون الجيم محل الياء فى كل الأفعال والأسامي ، فيقولون فى كرسي : كرسج ، وفى يسري : يسرج ، وهذا ما تسمى بالجأجأة ، ومثلها (الكشكشة) وهى قلب الكاف شينا فيقولون فى عليك : عليش للمذكر والمؤنث ، وقد جاءت القراءة الشاذة فى سورة مريم هكذا : « وهزي اليش بجذع النخلة تساقط عليش رطبا جنيا » ، فحلت الشين محل كاف الخطاب ، لأنهم كانوا يضعون الشين محل الكاف ، فيقولون فى مدماك : مدماش ، وفى يلوك : يلوش وما يزال هذا الاستعمال جاريا فى اللسان العراقي .. ولا شك أن القراءات الشاذة كانت لهجات قبائل ، وكان فى هذه القبائل متعلمون كتبوا بعض الآيات على لهجاتهم ، وهذا ماسبب توحيد المصحف ونفي تسع قراءات من بعض آيات وثلاث من بعض آيات حتى اتفق القراء على سبع قراءات صح نزولها على ذلك الوضع ودل عليها التواتر بين القراء ، وهذا دليل تعدد اللهجات أو اللغات التى سُمّيت لهجات حتى بين المتعلمين الذين يضطرون إلى مخالطة الناس والتخاطب معهم بلهجاتهم ، بيد أن اللغويين يعدون القراءات الشاذة عن القرآن غير شاذة عن اللغة ، فيستشهدون بها على الألسنة القبائلية وعلى القواعد النحوية ، لأن الشاذ قراءةً أصل لغوي أو من الأصول اللغوية ، أما فى غير القرآن فإن كل اللهجات كانت لغة ، قال أعرابي : حملت هراً من قاصرين فمررت بقبيلة فقال لي اناس منها : من أين حملت هذا السنَور ؟ ومريت بقبيلة أخرى فسألونى : إلى أين تمضى بهذا القط ؟

وحين مررت بقبيلة ثالثة قيل لى : إلى أين تحمل هذا الدبّور ؟

وحين جئت حياً رابعاً قيل لى : من أين جلبت هذا البس ؟ ولم أصل السوق إلا ولهذا (الهر) تسعة أسماء ، فقلت لابد أن يكون ثمنه غالياً وحين عرضته للبيع لم يدفع لي أحد أكثر من درهمين ، فقلت : لحاك الله من هرما أكثر أسماءك وأقل ثمنك ، وهذه الرواية تدل على اختلاف التسمية للمسمى الواحد ، لأن هذه ليست صفات تحولت أسماءا للهر ، وإنما هى تسميات ، ومازالت هذه منطبقة فى اختلاف اللهجات فى مناطق بلادنا ، فالجهات الشرقية من المناطق الوسطى تسمي الهرّ : (نَسَم) وتنطبق التسمية على المذكر والمؤنث أما من صنعاء إلى يريم فيسمون الهرّ (دم) ، والمؤنثة (دمّة) على حين تسمى فى مناطق عتمة (بسبسة) وفى المناطق الشمالية الشرقية (هرينة) و (هريرة) ، ولاشك أن هذه التسميات فصحى عامية فى نفس الوقت ، لأن ذلك الأعرابى لم يمر بكل القبائل وإنما ببعضها ، كتعدد اسم (الهر) تختلف أسماء أوانى الطعام وأسماء الأشياء ، فتسمي بعض المناطق وعاء الطبخ برمة ، وبعضها : محسا : وبعضها : قصيص ، ويتفقون فى تسمية الوعاء الخشبي : جفنه ، وإنما تختلف تسمية الأوعية الفخارية والمنسوجة ، فالكيس المنسوج من صوف الغنم يسمى فى أغلب المناطق : غرارة ، ويسمى فى بعضها قنّومة ، وفى بعضها : جوالق ، وهذه تسمية فصحى وعامية معاً ، فالأشياء متشابهة التسمية فى الفصحى وفى العامية ، أما شدة الاختلاف فتظهر فى الحروف وبالأخص التى تحل محل السين وسوف السابقين للفعل المضارع مثل : سأفعل وسوف أفعل ، ففي المناطق الوسطى والجنوبية يقال : باندافع عن وطننا ، ومن صنعا إلى صعدة تحل الشين محل السين والباء العامية : أنا شاقلك وهي محرفة من سأقل لك ، أما الجهة الشمالية الشرقية فتقول : ذي أقلك ، أما جهران وآنس وبعض عنس فيقولون : بيت أقلك بين اقلك ، وتتعدد هذه الحروف حتى فى المناطق المتجاورة وأحيانا فى المنطقة الواحدة : أنا عد أقضيك كلما سلّفتنى ، أنا عقضيك المبلغ كامل ، وهذا يشبه اللهجة المصرية والشامية ، إذ يقول المصريون : حنحارب ، ويقول الشاميون والعراقيون : راح نحارب ، أما (عد) فخاصة بالفعل المفرد الشخصي : عد اشترى لي قميصا أو كتابا . كالاختلاف فى الحروف اختلاف الفعل المضارع سواء كان مسبوقا باستفهام أو كان فى أول جملة ، يقال فى منطقة صنعاء : مانعمل ، ما نفعل ...وفى المناطق

الوسطى : ايش نفعل ، ايش نسوي . وفي منطقة البيضاء وقيفه يحذفون الواو من نسّوي ويدغمون الياء فى السين فيقولون : نسي للضيف غداء ، وفى الاعتذار عن الفعل غير المقصود يقولون : أيش أسي لك ، وهذه اللهجة قريبة من الأولى ، وإنما يظهر الاختلاف فى فعل التصليح مثلا ، فيقال فى صنعاء إلى يريم ، نطلب النجّار يسبّر لنا الباب ، أو العمار يسبّر لنا الشقوق ، على حين يقال فى (بنا) نوحّج الباب ، أي نصلح خلله ..

ويقال فى عتمة ووصاب : نوجّب الفراش ، نوجّب اداة الحراثة .. كذلك اسم الفاعل من هذه الأسماء ، فيقال فى (بنا) قدوه واحج ، أي صار صالحا بعد خلل .. ويقال فى عتمة وما حولها : غاهو واجب ، أي أصبح صالحا .. كذلك اسم الفاعل فى صنعاء وما حولها فيقولون للصالح بعد تغير : سابر .. ولاشك أن هذه المفردات والتركيبات ذات أصل عربي إذا تقصينا لغات القبائل المدونة واكتشفنا غير المدونة ، ومن يرجع إلى شروح أشعار العرب وخطبهم يجد كثيرا من المفردات اليمنية منبثة فى المعجم الشعري والخطابي ، فـ (خذروف) الوليد الذى ورد فى شعر أمرىء القيس كان يسمى عند أطفال المناطق الوسطى (الوروار) وهو قطعة خشبية رفيعة تربط بخيط فيحدث هزه صوتا كصوت الريح بين جبلين فتسمى (وروارا) انتزاعا من صوته ، وفى مناطق تعز وفي الشطر الجنوبي يسمي (خذروف) كما ورد فى الفصحى ، كذلك (المفاولة) التى أشار إليها (طرفه) فى وصف السفينة التى تشق الماء :

يشق عباب الماء حيزومها بها كما قسّم الترب المفاول باليدِ

وقد كانت هذه المفاولة ضربه من ألعاب الشباب والأطفال ، إذ يشق اللاعب التراب إلى قسمين يضع تحت يد قسما يخبىء فيه خرزه أو قطعة نقود ، ثم يخلط التراب ويقسمه فيختار اللاعب إحدى اليدين ، فأحيانا يصادق فى ذلك القسم الحاجة المخبأة وأحيانا يختار ترابا خاليا من اللعبة المبحوث عنها ، وتسمى هذه اللعبة : مفاولة ، وقاسم التراب : مفاول .. فهذه اللهجة الدارجة من معجم الفصيح بدون أي تحريف أو زيادة أو نقص ، كما لاحظنا فى حروف المضارعة ، الذى خلت فيه

الشين محل السين أو الباء محل سوف أو (لا) محل (هما) على لهجة وادي بنا) :
أنا لا أفكر فى كذا فهى بمعنى : سوف وإن دلت على الفعل الحالي لا المستقبلي .

إذن فكلما طرأ على هذه اللهجات مجرد تغيير حروف أو زيادة أو نقص أو تغيير شكل ، و لم يكن هناك تغيير فى الجملة كاملة أو فى بنية العبارة إلا فى أسماء الأشياء ، فلا يحس صاحب منطقة غربة لسانية فى منطقة أخرى ، لأن جملة الكلام مفهوم على تباعد المناطق ، قد تكون اللغات السواحلية أبعد قليلا عن لغة الجبليين ، وبالأخص قبل عشرين سنة ، غير أن هذه المصطلحات غير عسيرة على الوافد ، فسرعان ، ما يفهم لهجة أهل المنطقة وسرعان ما يفهمون عنه بفضل وحدة التربة الوطنية وبفعل واحدية الأصل اللغوي ، لأن الاختلاف فى بعض مفردات وحروف ، على عكس اللغة الفارسية والتركية ، فإن العربي يسمع فى تلك اللغتين عديدا من مفردات لسانه ، وعندما تتركب تلك المفردات فى اللسان الفارسي أو التركي تبدو لغة مختلفة كاحدى اللغات الأجنبية .

لقد أشار البحث السابق : أن أجهزة الأعلام والثقافة واختلاط المدارس والمعسكرات أحل مفردات فصحى محل المفردات اللهجية ، غير أن هذا التطور لم يوحد اللهجات ، برغم أن لغة العاصمة تؤثر على سائر اللهجات فى المناطق ، فقد حاولت أجهزة الأعلام فى (القاهرة) بعد ثورة يوليو أن توحد اللهجات بلهجة العاصمة ونجحت إلى مدى ، وكان ذلك النجاح المحدود بفضل خطابات الزعماء الذين خاطبوا الشعب بالعامية أو بأكثر مفرداتها ومصطلحاتها ، غير أن اللهجة الصعيدية لم تتأثر إلا بالمفردات السياسية أما المفردات اليومية فظلت كما هي تسمي القطن : جطن ، والحمار : خمار ، رغم ترديد الإعلام اسم القطن والدعوة إلى تنقيته من الحشرات .

فما السبب فى احتفاظ اللهجة بوجودها ؟ .

لعل أهم الأسباب ما يلي : أولا : الأغاني والمواويل والأمثال الشعبية ، فإن هذه الفنون أضافت إلى اللهجات دما جديدا كما فعلت الأشعار العربية بلهجات شبه الجزيرة .

ثانيا : الاختلاط فى الحقول والمسامر والمقاهي والطرقات ، فهذا الاختلاط ينسي خريجى كلية اللغة العربية محفوظه من المفردات والقواعد ويدمج المتعلم بالأميين أو متدني التعليم ، ذلك لأن المحادثة مباسطة ومؤانسة ، وقد يكدرها التفاصح والتفهيق المعجمي وإلى مثل هذا أشار الجاحظ : إنما يذهب الوحشة بين المتحادثين إذا لم يتعارفوا استعمال الحديث الشائع وتسمية الأشياء والأعمال بأسمائها التى يعرفها السوقي والقاري والبدوي » .

فالجاحظ يرى المحافظة على التفاهم المشترك بين السوقي وبين القاري ساكن القرية وبين البدوي نزيل الخيام ومستوطن ظهور الجمال ، فالتفاهم الأنيس والعلاقات الاجتماعية السبب الثانى فى الإبقاء على اللهجات .

أما السبب الثالث . فيكمن فى الأعراف الموروثة التى تردد أحكامها لهجات مختلفة باختلاف المناطق . وبالأخص الأعراف المدونة التى كتبت بلهجة العشيرة ومصطلحاتها التأريخية والأحكامية ، فعندما يتقد شجار بين منطقة وأخرى يعلو صوت العرف لكل منطقة التي تعرفه كل منطقة عن جارتها بفعل الاحتكاك وبإمكان حدوث احتكاك جديد من أمثال . « من رضي لنفسه ما غلب » تقال هذه المقولة الأعرافية عندما تدّعي عشيرة الغبن فى الحكم ، فترد عليها المقولة بأنها قبلت قاعدة العرف فكيف لا تقبل حكمه الذى وافقت على قواعده ، وقد تضاف إلى هذه الأعراف أحكام على أصوله مثل : « الديه المحدّشه » فهذا مصطلح جديد استجد منذ عشرين سنة ، أى دفع إحدى عشر دية لورثة القتيل وكل دية مأة ألف ريال فى بعض المناطق وعشرين ألفا فى بعضها الآخر فعبارة : (محدشة) منحوتة من إحدى عشر وهى تقابل فى الفصحي مضاعفة إحدى عشر مرة .

كانت الديات فى الألف الأولى بعد الميلاد عشر نياق ، ثم انتقلت إلى النقد بعد ظهور الإسلام فتحددت فى اليمن بسبعمائة دينار ، ثم بسبعمائة ريال بعد ظهور الريال (الماريا تريزا) ، وكان يتساوى فى هذا الحكم الشرع والعرف إذا كان القتل خطأ ، أو عمدا وساده العفو أو خففه القَود ، ولعل الذى سمى الدية الأخيرة المحدشة نظر إلى قيمة العملة القديمة وارتفاع أثمان الإبل ، فاعتبر الدية المحدشة باعتبار الزمن فمفردة

(محدشة) لهجة واحدة فى كل المناطق لأنها رقم عرفي تعرفه كل المناطق ، فالفنون الغنائية والفكرية والتعامل والأعراف أهم أسباب استمرار اللهجة واستمرار التعبير بها عن الموروثات واليوميات ، وهذه ثنائية لغوية تقابلها ازدواجية لغوية ، ففى الشعر الحمينيّ تتجاور المفردة المعجمية والمفردة اللهجية ، وتؤدي المفردتان معنى واحداً تفهمه الغالبية من أمثال هذا النص للخفنجى :

بدا الخِلّ من منظر
دفل فوق جيرانه
بقت دفلته سُكّرً
يسيل بين أسنانه

ولا يسبب الازدواج التعبيرى ضياع الثنائية ، لأن النظام الشعري غير نثر التحدث الذى تشيعه الأسواق والطرقات وكل تجمع فهذه الأماكن بتجمعاتها توحد أغراض اللهجات على اختلاف بعض حروفها وبعض اسمائها ، لأنها علاقة اجتماعية وروابط انتفاع ،

ولا قيمة للمفردات المعجمية التى تقطع سياق التفاهم وتضع الاستفهام مكان التفاهم ، وبالأخص إذا عرفنا أن المفردة اللهجية كانت أصل اللغة وعوامل تأصيلها ، وما استجد من أزدواج فى القراءات وفى نظام الشعر والخطابة لم يمنع الثنائية التي يتطلبها التجمع والاجتماع كأقوى العلاقات البشرية ، على أن الثنائية لم تمنع من واحدية الأصل والانتماء إلى موطن واحد ، لأن الثنائية تطور لسانيته وتثري فنونه بإضافة الاغنيات والأمثال إلى شعر الفصحى ومقولاتها السائرة فالمران الذي ليّن مفاصل الفصحى وطوّع اشتقاقاتها هو نفس المران الذى هذبّ اللهجات ، فطرأ عليها من تغيير الأشكال والإدغام ماطرأ على الفصحى باختلاف اللسانيات وضرورات الأوزان والقوافي فى الشعر ، حتى انتشرت الأغنيات الشعبية فرددتها كل منطقة بلهجة المنطقة التى صدرت عنها من أمثال هذه :

شاجي معك لوما تزل باجل
وابكي عليك لوما املي المواجل

فلا تضع منطقة (با) محل : شا) بمقتضى لهجتها ، وكهذه الأغنية :

بين اذكر الفرقة واموت وافوت
وازعزع النهدة رصاص وباروت

فلم تضع أي منطقة بدلا للفظة : بين ، لمغايرتها لهجتها ، لأن الأغنية كالمثل تروى كما قيلت . إلا أن المثل يتمثل الحالة الطارئة . على حين الأغنية آداء صوتي يؤدي نفس اللفظ على نفس الايقاع والوضع الأول بلا تساؤل عن المفردات التي تركب منها النص الغنائي قد يبدو اختلاف واضح فى امثال (علي بن زايد) ومقولاته من منطقة إلى أخرى ، وسبب هذا الاختلاف ليس فى لهجة (ابن زائد) ، وإنما فى لهجات الذين قالوا عنه أو نسبوا إليه أقاويل غيره ، لأن الأغاني والأمثال تحتفظ باللغة التى أنشأتها أول مرة ، ولا تجهل سائر المناطق فحوى المثل والأغنية لاختلاف لهجتها أو لغتها ، وأقول لغتها لصلة العامية بالفصحى أو لاشتقاقها من أصلها ، لأن اللهجات أصل اللغات ، كما أن اللغات كانت لهجات . ثم توحدت أو تقاربت وقد برهنت المفردات العامية أو أغلبها على أنها كانت فصحى ثم تعممت ، أما الزيادة فى العامية فهي مجرد حروف مضارعة أو ابدال حرف مكان حرف أو ادغام أو اختصار .

كذلك النقص فإن سببه نحت كلمة من كلمات مركبة أو اختصار قوي الدلالة ، ومع هذا فإن للهجة نكهتها الخاصة التى لا تغني عنها الفصحى ولا تغني عن الفصحى ، وبالأخص فى الأعمال اليومية والمسميات الانتفاعية ، لأن هذه لا تخضع لفقه لغوي ولا لقانون إعرابي ، فاللهجات ذات أصل لغوي ، لها تأصيلها وجماليات فنونها وفحواها ، حتى أن مصطلحاتها وإيماءاتها تشبه الفصحى وتفوقها بسخونة التجربة اليومية وطزاجة التفاهم المتواصل بين غالبية الشعوب ؛

• • •



دواعي القافية الشعبية

بعض العناوين يستنفر مئات الملاحظات النفسية والفنية ، لما يمتلك من توصيل إلى غيره من ناحية الوصول إليه فحين نتلفظ بالقافية الشعبية ، تتداعى عوالم الأصوات فى النفس فيبدو لكل صوت حشد من الألوان والأصداء والروائح ، برغم أن الأصوات الإنسانية تتشابه وتتمايز ، فتتقارب إلى حد التماثل والاتحاد فى ظاهرها ، وتتباعد إلى حد التباين فيما بينها وإلى تخوم القطيعة عن بعضها ، ذلك لأن بعض الأصوات تشابه ملامح الوجوه ، وتتباين تباين نزعات النفوس التي لا تجمعها إلا أقل الوجوه ، وهذا التشابه مدعاة التقصي عن أسبابه وعن وجوه الفروق الدقيقة بين المتشابهات ، أما التباين فأدعى إلى الغوص إلا بعد فى مسبباته ، فمن الواضح أن اصوات الرجال كثيرة التشابه . فى الخامة الصوتية ، فى البحة ، فى غلظ المخارج .. وعلى هذا التقارب فإن كل صوت يتميز عن شبيهه بحكم اختلاف مصادر الصوت ، أما الأصوات النسائية فهي أكثر تشابها كأصوات الأطفال ، فقلما تتوافر البحة الواضحة فى الصوت النسائي أو الطفولي ، وعلى غزارة الملاسة والرقة والرنة فى الأصوات النسائية والطفلية ، فإن لكل واحدة صوتها ولكل طفل وطفلة صوتيهما رغم التشابه وكثرة وجوه الشبه ، وتلك من أبرز الخصائص الإنسانية ، لأن كل فصيل من الحيوان ينطق صوتا واحدا لا يميز هذا عن ذاك إلا صغر السن ، فخوار الأثوار كلها كخوار ثور واحد ما لم يكن احداها مصابا بمرض ، وثغاء الأغنام كثغاء نعجة واحدة كذلك فصائل الطيور فإنها ضئيلة التفاوت ، وقلما نحس التفاوت بين أصوات الفصيل الواحد ، لأن هذه الفصائل الحيوانية بمختلف أجناسها الصق بالطبيعة الصائتة المتشابهة الأعراب عن دخائلها والمكررة الصوت ، فهدير البحر هو نفس ذلك الهدير الذي لا يتنوع ، وخرير السواقي هو نفس الايقاع الذى لا يختلف إلا باختلاف المجاري والمسارب . أما الأصوات الإنسانية فإنها على تشابهها قوية التمايز متعددة الطبقات والرنين ، إلى حد أن كل صوت يملك قدرة تعدده فى التحدث

العادي وفي التغني وفي الهمس وفى التفجر الغاضب ، وهذا نتيجة تلون أحوال النفوس واقتدار الإنسان على التحكم في الأداء الصوتي ، لهذا كانت الفنون القولية الإنسانية عديمة التشابه كأن كل صوت فني عالم مغاير ، برغم واحدية اللغة المنطوقة أو المكتوبة أو المنظومة أو المنثورة ، حتى واحدية الحرف أو الحروف فإنها لا تمنع تجدد كل حرف فى قالبه أو في قوالبه ، وبهذا اختلفت الجماليات فى الحروف الفنية وفى بنى لغاتها كاختلاف نزعات النفوس وجماليات العيون ، فعلى توالي القصائد الهمزية اللواتى من بحر واحد ، فإن لكل واحدة منها مذاقها وعالمها النفسي والصوتي ، رغم واحدية البحر والقافية ، فلا تغني همزية الحارث بن حلزة : آذنتنا ببينها أسماءُ ..

عن همزية البوصيرى :

كيف ترقى رقيك الأنبياءُ ...

ولا تغني الهمزية البوصيرية عن الهمزية الشوقية :

(كبار الحوادث فى وادي النيل) . همت الفلك واحتواها الماءُ

أليست هذه القصائد من البحر الخفيف وعلى قافية الهمزة المضمومة ؟

فهل تغني واحدة عن الأخرى أو الاثنتين عن الثلاث ؟!

أن مئات القصائد على هذا الوزن والقافية لا تتشابه مالم تكن هناك معارضة مقصودة ، وإذا تشابهت فى ملمح تمايزت فى عشرات الملامح والسمات فعلى غرار همزية شوقي أو البوصيري تلاحق عديد من القصائد من أمثال : قصيدة نزار (افادة أمام محكمة الشعر) :

مرحبا ياعراق إني أغنـي وكثير من الغناء بكـاءُ

وما أكثر أشباه هذه النزارية عند نزار وعند غيره ، كذلك القصائد البائيات والميميات والرائيات وسائر الحروف فإنها لا تتشابه ، وإذا ذكّرت واحدة بأخرى فبسبب قوة التقليد أو بسبب سعة رواية المتلقّي ، لكن مجرد تذكير قصيدة بقصيدة لا يجعل رائعة بديلة عن رائعة ، لأن عالم الشعر ينتزع جدته من عوالم النفوس الشعبية ، فلا تغني قصيدة عن أخرى ولا ديوان ثان عن سابق ولا سابق عن تال ، حتى ولو تقاربت المستويات ، فإن السر النفسي الخاص لا يتغيب عن قصيدة أو

مقطوعة تساوت بحورها أو توحدت قوافيها ، لأن التقليد الشعري لا يتأتى إلا عن أصالة ، ولا تتبدى ظواهره إلا فى أقل ملامح الشكل الخارجي ، ذلك لأن المدد الشعبي المتطور يمد كل نفس شاعرة بدفقات من العصير الشعبي ، يتزايد إشراقه بأصالة الشاعر وبروافده الثقافية ، لأن القافية أصيلة فى الإنسان العام قبل أن يتوهج فيه الإنسان الفنان .

لهذا تتجلى قيمة القافية فى المحكيات الشعبية لونا من الفن العفوي واقباسا من الفطرة الصافية ، قد تجسم القافية الفصحى الموقف ، قد تضخم صورة المشهد ، لأن الفصحى مزيج من الفطرة والثقافة ومن المراس الطويل ومن المحاكاه للسوالف ، على حين العامية ثمرة الاستبداه الفوري والفيض الاستبداهي ، فلا تجسم المشاهد العادية إلا بمقدار ، أما الحالة الطاغية فإنها تبتدع لغتها التعبيرية وقافيتها المؤدية تصويرا أو تشخيصا ، ذلك لأن القافية الشعبية وليدة الدواعي النفسية والموقفية تصدر عن تلك الدواعي بدون الزينة البلاغية التى تحتاج إليها الفصحى ، وعلى مقدار الأحوال النفسية ترن القافية الشعبية وتهمس ، فبينها وبين الفصحى صلة نفسية فإذا لاحظنا القوافي النامة على التوتر فسوف نجدها مبحوحة رنانة معا ، كانعكاس للتوتر من أمثال هذا التعبير الشعبي :

(مِنْ شاغطْ لا ناغطْ) فهذه الغين والطاء فى شاغط وناغط صورة اختناق الصدر بالتعبير الناشيء من كدورة الحال وغيمية رؤية الوجود ، فكلمة (شاغط) تصور الوقوع فى أضيق المآزق ، و (ناغط) تعبر عن التنغيص وضخامة الغصة فى الحلق .

لهذا اختار التعبير الشعبي عبارة شاغط وناغط لكي تدل الحرفية على الانتقال من اختناق إلى اختناق ، وهذا التعبير أقوى دلالة من البيت الفصيح المشهور :

المستجير بعمرو عند كربتهِ　　كالمستجير من الرمضاء بالنارِ

لأن هذا البيت لم يفصح عن ضنك الحالين مباشرة وإنما افتقر إلى التشبيه فاختلطِ التعبير بالتزيين على عكس التعبير الشعبي ، فالملاحظ أن حرفية القافية الشعبية تنتقي الصوت الغليظ للتعبير عن كظم النفس وتفاقم الأزمة ، ولعل حرف الطاء وسبقه

بحرف الغين والشين أو الغين وحدها أدق تصوير لسقوط الحجر أو انهيار الجدار أو اختلاط الأصوات التى تعبر عنها الفصحى بلغط ، كالمثل السابق المثل الآتى لدلالة أخرى : (من شالط لا مالط) تفصح هذه العبارة عن الانتقال من شرير إلى شرير أو من مختلس إلى مختلس أشد ، لأن الشالط فى مفهوم هذه العبارة هو الذى يقشر الجلد ، أما المالط فهو الذى ينتزع اللحم أو يقتلع النبت أو يكسر الغصن الطري ، فالتعبير بالشين مجاور للطاء وأن تدخل حرف بينهما — يعطي أفظع الصور الصوتية عن تفاقم الضيق النفسي ، وفى هذه الناحية تتشابه التعابير الفصحى والعامية ، إلا أن الفصحى تستعين بالاستعارة والتشبيه والمجاز إلى جانب الحروف الغليظة مثل : شيطان وشواظ من نار وشطط ، أما المحكي الشعبي فسيتغني بالحروف الدالة على الأحوال النفسية ، كالمثلين السابقين وكهذا المثل غير المقفى : (ياهارب من شوكة لا مطلاح) فمطلاح مجتمع الاعواد الشائكة فعبارة (مطلاح) تفصح عن الفرار من موجع إلى أوجاع ، ذلك لأن حروف الطاء كثيرة الورود فى الأسماء المخيفة مثل : سقوط ، ورطة ، طفح ، تفريط ، طلل ، طامة ، طغيان ، .. ولا يرد إلا فى أقل الأسماء الأنيسة فى مثل : غبطة طراوة . مطر فالفطرة الشعبية مرهفة السليقة لاختيار الحروف المؤدية والعبارة التشخيصية ، فأكثر التعابير عن الأزمات يتألف من الكلمات المبحوحة ذات الإيقاع الفخم وغالبا ما تكون الشين بتحريكه وامتلائه لزيما بالتعابير عن الضيق كالأمثال السابقة وكهذا المثل : (من شاهق لاداهق) فالشاهق هنا هو بعيد المدى والداهق هو السائح الذى لا يستقر ، فهذا تعبير عن مؤذ لا تطاله يد وعن مؤذ لا يتقيد بمكان ، وهذا دلالة على ضياع الحق بين غريمين أو بين غريم وقاض محتال . وعلى هذه الحالة تكاثرت الإشارات والتمثيل كهذا المثل : (من تقيضى حكم ومن تعلاّ رجم) والعبارة تدل على ادعاء القيضية وإدعاء العلو وكلاهما ينتج الظلم ، لأن الأول يرمي بالأحكام كرمي الثاني بالحجارة من مكان عال فهذه الحفنة من التعابير المقفاه التي وردت في شكل مقولات أو أمثال أو حكايات افراز الغضب النفسي وطفح الوجدان المكروب فالقافية الشعبية نفسية المنزع والنزوع ، وغالبا ما تنبع الكلمات الغليظة من غضب النفس أو من الحس بوطأة الأزمة الخانقة ، وهذان من أهم دواعي القافية الجسيمة ذات الحروف الممتلئة والمتحركة والبطيئة الأداء ، أما عندما تعبر القافية عن عرف اجتماعي أو عن قيم أخلاقية أو عن تقليد متبع فإنها

أقرب إلى الهمس كقوافي الأغنيات والمهايد من أمثال هذه الطائفة : (الجار قبل الدار) ، (الرفيق قبل الطريق) ، من (رحَب قَرب) .. فالمثلان الأولان يحملان طابع التجربة وحكمة الوصايا ، أما المثل الثالث فيصدر عن الأخلاق السائدة أو الموروثة : وهو حسن إكرام الضيف ، لأن جواب الترحيب تقريب المائدة وهذه التعابير لا تصور حالا غير اعتيادية ولكنها تبرهن على الخبرة بالناس ومسالك الحياة ، فليس فى هذه المفردات والتراكيب صخامة ألفاظ أو ثقل قافية ، وإنما هي رشيقة المفردات كأنها من سائر الحديث العادي : كمساجلة الأخبار ، أو مساومة الأسواق .. أما عندما تتوفر دواعي التجسيم فإن القافية الشعبية مختلفة الطرائق ، فعندما يحدث اشتباك بين فردين من الناس أو بين جماعة ، فإن أخبار ذلك الاصطراع يعتمد على التهويل : فلان لطم فلانا من السامع إلى الدامع ولا يقول التعبير لطمه فى وجهه ، لأن عبارة من وإلى ترمز إلى المساحة : من السامع إلى الدامع ، أى من الأذنين إلى العينين ، وهذا أرهف إشارة إلى حساسية الأذان والعيون وإلى شدة الجناية عليهن وهول وقوع اللطم على هذه المناطق الحساسة ، فلو قيل : لطمه فى وجهه لكان الخبر عاديا ، فأراد التعبير أن يتجاوز العادية ، فعبر بالمساحة واحسّ مواضعها .. مثل هذا التعبير عن الامتلاء والطول معاً أو امتداد الجناية حيث يقال : (شقه من الحنَب إلى الذنَب) ، أي من أعلى الحلقوم إلى العرقوب ، ولا يقتصر هذا التعبير على الإنسان المضروب بسيف أو خنجر فقد يتناول الكيس أو الجراب : رجع من الحقل أو السوق وقد ملأ كيسه من الحنَب إلى الذنَب ، وهذا يقال عن الجراب أو عن أي وعاء طويل .

وقد يعبر عن الشبع أو الارتواء ، وللقافية هنا قيمة تحديدية تشخيصية ، إلى جانب النظام النغمي .. فهذه القوافي النثرية إجابة دواعي الحالة النفسية والتعبيرية ، على أن هناك قواف تعميمية الدلالة ، تدل على صفتي الحسن والسوء كهذا البيت :

شُـــم العظـــة شمهــا   البنت بنت امها

فدواعي هذا الانشاد حالتان ، رؤية البنت الزكية الآتية عن أم كريمة التربيَة أو عن رؤية بنت سيئة من أم تشبه ابنتها ، وهذه الملح إشارة إلى أن رائحة الغصن

ممتدة من رائحة الشجرة ، فغصن الخروع من فصيلته التى أغصن منها ، كما أن غصن الريحان من فصيلة الرياحين ، وتعبير القافية الشعبية بالشم تعبير بالرائحة ، لأنها أصدق من الألوان لاتيانها من الداخل وانعكاس الألوان من الخارج ، فهذه قافية مليئة بالإخبار والاشارات بالفروع إلى الأصول وبالمدلول على الدلالة ، لأن (العظة) تسمية شاملة لكل الأشجار ذات الروائح والإيراق والأغصان ، والتعبير عنها بالرائحة وحاسة الشم بمثابة الأحكام لها أو عليها ، فهي أقرب إلى التقرير كهذه القافية التقريرية :

(السائرْ طائرْ والجالسْ عاثرْ) ، يرد هذا التعبير حين يرى القاعد انسانا مسافرا وقد صعد رأس تل أو أشرف من رابية ، فيندهش القاعد من حركة السائر فيشبهه بالطائر ويشبه نفسه بالعاثر أو بالحجر على اختلاف رواية العبارة فبعضها يقول : والجالس حجر ، وبعضها يقول : عاثر لامتداد التناغم من طائر إلى عاثر ، وهذه قافية وصفية تشخيصية اعتمدت على التشبيه البليغ بدون قصد ، أما حين تتوخى القافية الحكمة التجريبية ، فأنها تتناول المستهلك والمنتج كسبب ونتيجة ، أو وجود وامتناع (لوما الكِسَّار ماعاش المدَّار) .

فالكسار هو الاستهلاك . والمدارُ صانع الأواني الفخارية فبتكسير المستهلك الأواني يرتزق المنتج الذى هو المدار أو الفخار ، كهذه الحكمة حكمة التصالح بين أهل الزوجة وأهل الزوج : (من زوَّج زلجّ) أى ودّع ، فهذا حكم عرفي شرعي فقد يشترط أهل الزوجة بقاءها فى القرية أو المدينة ، ثم تطرأ دواعي سفر الزوج وبدواعي سفره يستتبع سفر زوجته ، فإذا امتنع أهلها قال لهم التعبير الشعبي : من زوج زلج . وقالت لهما المسألة الفقهية يصح العقد وتلغى الشروط فكل الشروط التى تتعلق بالعقد تلغى بمجرد انعقاد العقد ، وقد استجمعت القافية الشعبية العرف والشرع ، لأن التزويج تزليج : أى خروج من بيت الأبوة وأحكامه إلى بيت الزوجية ودواعيها ، فدواعي هذه القافية : هو الحكم ، وبواعثها الحكمة ، لأن الأقوال كالأفعال تأتي من دوافع كما تأتي الدوافع من سوابق أفعالية أو دوافعية ، والفن الشعبي الصق بالتقاليد وبفن النفس ، لأنه يصدر من التحولات المشدودة إلى الأصول ، لأنه يعرف الإنسان

الذى يكمن فيه ويتحرك حوله ، وربما كانت العيوب الإنسانية أدعى للكشف لخفائها ولميل الناس إلى العيب وسماع العيابين ، وهذا ما سبب وفرة الهجاء لقوة الميل إليه وقوته على ابداء المحجوبات من العيوب أو ابتداعها وتجسيمها ، فكان الهجاء أسير الشعر القديم وأوفر مادة صحافة اليوم اثارة ، وللفن الشعبي بكل أشكاله نفس النزوع إلى التعييب أو محاولة تجنبه والتخفيف منه كما فى هذا التعبير : (ياسعيد وسخ بعيد) ...

إن وضع وسخ فى مكان اللفظة الأصلية لا يحمل نفس الدلالة ، ولكنها ضرورة الكتابة الصحفية ،

فهل العبارة الشعبية تعييب ؟..

إنها الاعتراف بالعيب البشري ، بدليل استعمال هذا الاسم الشائع : ياسعيد ، فهذا الاسم ينطبق على الألوف وإن خص فردا ، لأن التعبير يريد الحكمة التعليمية لا الهجو الفاضح ، فغاية القول : صون حرمة الجار ، لأن فى الأرض متسعاً للممارسات الشائنة ، فلم تكن عبارة (بعيد) تتمة لسعيد لكي تستقيم الجملة وتتناغم القافية ، وإنما عبارة (سعيد) لكل أحد ، كما أن عبارة (بعيد) إشارة إلى الابتعاد عن المكان المرعي بتقاليد الجوار ، فهذا القول كحكم وكدعوة إلى اللياقه مثل التزويج والترليج فى المثل السابق ، ودواعي أمثال هذا متجددة الحدوث حتى تتبدى إعادة هذا القول طرية بطراوة دواعيه المستجدة ، والجميل إن هذه الأقوال تتزين بالقافية ويكتمل بها أداؤها الصوتي والنفسي فلم تكن الزينة على حساب التعبير ، وقد تكون القافية من لزوم مالا يلزم كما يقال فى الفصيح ، فما أكثر القوافي الشعبية المختومة بحرفين أو أكثر : كلزوميات المعري ، أو كتائية « كثير عزة » .

على أن هذا الطراز كثير فى الشعر الفصيح وفير فى الأقاويل الشعبية من أمثال : (شالط مالط) ، (شاغط ناغط) ، (طائر عاثر) ، (سعيد بعيد) ، كما فى الشواهد السابقة وكما فى هذا الشاهد : (ياطويل ماينفعك طولك عيجى القصير يزقم بحلولك) .

فهنا بديع فني والماح تجريبي ، لأن القول يشير إلى سر القوة فى الضعيف وإلى مواطِن الضعف فى القوي الذى رمز إليه القول بالطول وإلى الضعيف بالقصير ، وهذا المعنى شائع فى الشعر القديم وفى الأفكار الكتابية ، وإنما اختلفت الصيغة العامية عن استعارات الشعر الفصيح من أمثال قول عمارة اليمني :

ولا تحتقر كيد الضعيف فربما

تموت الأفاعي من سموم العقاربِ

أو مثل قول أبي تمام :

قد يحمل العير من خوف على الأسدِ

غير أن التعبير الشعبي لا يجتلب الاستعارة وإنما يمثل بيوميات الناس ، فكم قصِير يخنق الطويل أو يزقم بحلوله : أي يمسك بخناقه ، وإمساك الخناق دليل على قرب مقتل القوي من قبضة الغاضب القصير .

فالقافية الشعبية عالية الرنين قوية الوقع ، سواء اكتفت بما يلزم أو التزمت بما لا يلزم ، غير أن لها ما للفطنة الفطرية من المحامد والمذام ، فكما تشكل الفطرة النقية أقوى الأساسيات لبناء التعليم والتثقف ، فإنها بدونها شديدة الوقوع فى الخطأ فعلى وفرة القوافي الجياد فى الأقوال الشعبية شعراً ونثراً ، فإن بعض القوافي فظيعة الخطأ نتيجة الأمية البصرية ، فما أكثر ما تلتبس الحروف على الهاجس الشعري الشعبي ، فيشتبه الفاء بالثاء والدال بالطاء أو العكس من أمثال هذا القول :

(الوارث تالف) فإن الثاء فى وارث لا يناسبها الفاء فى تألف مهما تشابهت النبرتان و لم يجد هذا الخطأ نقدا شعبيا ، لأن الشعبيين يعتمدون على سماع النطق وعلى صواب القول إذا كان له وجه من المحكيات المألوفة كتقارب المخارج ، فيهمهم أن مال الوارث سريع الزوال إذا لم يعززه الكسب الذى يشير إليه هذا القول :

(الحارث غارف) أما خطأ القافية فى القولين فلا يأبه به إلا من يعرف القراءة والكتابة والخطأ الفني ، كهذا الخطأ وضع الطاء مقابلا للدال في هذا القول المعبر عن تناقض الأحوال :

(زفة وليلة عيد والسمرة على سليط) . فطاء السليط الذى كان مادة الإضاءة الاسمارية لا يصلح قافية بعد دال العيد ، وهذا أشيع الأخطاء فى بعض الأقوال الشعبية ، غير إن هذا قليل الوقوع

ومعروف السّبب ، أما هيئة النطق فى القولين فهي سليمة الوقع فى أذن الأمي وفي سمع متدني التعليم ، ولكن هذا الخطأ ناب على السمع الشعبي الذي يحسن وضع القافية ويجيد إيقاعها بالفطرة وفنية السليقة ، فأغلب الأقاويل والأغاني والزوامل محكمة القافية على إحكام البناء وليس هنا موضوع الأغاني والزوامل فإن القوافي فيها الزم من الأقوال التعليمية والتجريبية ، غير أن هذا البحث يتغيا فنية القافية فى الضمير الشعبي فى أغلب الأقوال المحكية .

صحيح أن هناك دواعي تحدث لا تستدعى القافية : كمساومة البيع والشراء ، أو كثرثرة الأسمار والمجالس ، أما المواقف النفسية والتجريبية والاجتماعية والازماتية ، فإنها تستدعي القافية للدلالة على الأحوال الدخيلة ولايصال ما تحت الطوايا إلى التعبير المؤدي إلى الأسماع والنفوس ، لكي تصل تجربة القائل إلى متلقي الأقاويل الفنية .

• • •

فن القافية في الضمير الشعبي

رغم برود المعركة الجدلية بين الشعر العمودي والشعر الجديد فإنها تنتفض من حين لآخر وبالأخص فى المؤتمرات الأدبية والمهرجانات الشعرية لكونهما ملتقى أجيال من الشعراء والنقاد ومن الأشكال المتفاوتة ، ويلاحظ المتتبع إن هذه الجدلية التى تستجد تستعيد نفس أفكار الخمسينات بدون أية إضافة عند أي فريق وكأن الثلاثين السنة التى مرت لم تستحدث بعداً نظريا لاية مدرسة من المدارس على رغم مااستجد من تجارب سياسية وتغيرات اجتماعية ونكسات عسكرية واجتماعية وثقافية تستدعي إعادة النظَر من الأساس إلى كل أشكال الكلمة .

ففى مؤتمر الكتاب الأسيويين بمنتصف الستينات دار النقاش حول شعر القافية الحرفية وحول شعر القافية المعتمدة على النبرة أو آخر الجملة وفى ذلك المؤتمر اشتهر لأحد الشعراء رأي خلاصته « أن قافية شعرية تساوي رجعية سياسية » ورد على هذا الرأي تقدميون حقيقيون وقفوا إلى جانب المضمون وإلى جانب شعر القافية الذى ينطوي على المضامين الاجتماعية والأحاسيس الشعبية واستدلوا بأشعار محمد الجواهرى ، وسليمان العيسى وبشارة الخوري ومحمد مهدي المجذوب لأن شعر هؤلاء هو الذى أجج الحس الجماهيري ضد الاستعمار وفجر ساحات النضال الثوري وكانت تتسبب القصيدة فى اتقاد مظاهرات جماهيرية لصدور الشاعر من أغوار تلك الجماهير ، وعلى هذا فإن الشكل الأدبي أعجز المقاييس النقدية في الدلالة على الهوية السياسية فكما أن للتقدمية شعرا من مختلف الأشكال والأجيال فإن للرجعية شعرا من نفس الأنماط والوجوه وما أكثر الشعر الجديد الذى لا ينطوي على سياسة ثورية وما أكثر الشعر العمودي الذى يكرس الرجعية أو الذي لا يحمل هما جماعيا فالقافية الشعرية مجرد أداة تعبير عن موقف الشاعر ونوع هذا الموقف ، كذلك الشكل الجديد وإن تحلت أشكاله بالزينة التقدمية ثقافيا فإنه يدل على الموقف الحقيقي الذى يلتزمه .

الشاعر فقد تجلت التناقضات بين الثقافة والسلوك وبين الفن والفنان غير أن عبارة (قافية تساوي رجعية) ظلت كمحفوظ مدرسي يردده البعض فى كل مناسبة فقد ردد بعض الدكاترة المرموقين ما قاله ذلك الشاعر فى الستينات عن رجعية القافية فقال بالحرف « أنا لا يعجبني الشعر المقفى » هكذا على الإطلاق وبدون احتراز من الرداءة فى الجديد أو فى المقفى وبدون استثناء إنسانية الموقف فى هذا الشكل أو ذاك مع أن البراهين أكدت أن أصح المقاييس لتقويم الشعر هو « وفرة الشعرية والشاعرية فى أي شكل » كما أكد نتاج الثلاثين السنة وجود الرداءة فى الشكلين ووجود الإبداع فى الشكلين . فما مصدر هذه الجدليات والأحكام ؟ إنها الثقافة الأدبية وحدها بمعزل عن ضمير الشعب مصدر الإبداع وينبوع التثقيف . فالذين يناهضون العمود يحتجون بقدمه وينسبونه إلى الخليل بن أحمد الفراهيدى والذين يشايعون الجديد . يرونه من نتاج العصر وكلا الرأيين غير شمولي النظرة ويحتاج إلى نظر فقد نشأت الأوزان والقوافي قبل الخليل بن أحمد بنحو أربعة قرون وشاعت فى سجعات الكهان والعرافات مواكبة للقصائد وربما كانت الأسجاع الكهنية أبكر من بواكير الشعر الجاهلي وهذا أصدع مؤشر إلى أن القافية شعبية المنبع لسبقها رسمية السياسة والآداب لأن أبناء الشعب هم الذين كانوا يقصدون العرافين والكهنة ، وكان هؤلاء المتنبؤن يقولون للناس ما يروقهم من فنون القول وما يفهمون فحواه من مؤداه ، ولم يُقَوِّم الخليل بن أحمد الأوزان الشعرية ويسميها إلا على ضوء حصاد وفير من الشعر الصحيح التكوين والقوي النسق وعلى ضوء أربعة قرون من الشعر اكتشف الخليل بن أحمد العلل والزحافات فى بعض الأبيات لسلامة غالبية الشعر من تلك الزحافات والعلل فلم يجد الخليل فى أشعار امرىء القيس غير زحاف واحد فى أحد أبيات لاميته هو هذا :

ترى بعر الآرام فى عرصاتها
وقيعانها كأنها حب فلفلِ

وكان هذا هو المثل الوحيد لشاعر معروف ، فأغلب الأبيات الزاحفة التي استشهد بها الخليل لغير شعراء معروفين بل أن بعضها غير منسوب إلى شاعر ، فهل كان الخليل يقصد استحداث قاعدة أو كان يعزز قاعدة غنية عن التعزيز ؟ لقد كان

يرى الزحافات بفضل الأشعار الخالية منها فألف عروض الشعر من الشعر بدون ابتداع بحور جديدة لأن الشعر بقوافيه وأوزانه سبق الخليل ، فنسبة العمود الشعري إليه غير صحيحة والأصح نسبة ذلك العمود إلى ضمير الشعب الذى ابتدع الاسجاع والقوافي وأخذه سحر الأسجاع والقوافي لنبضها فى نفسه وفى حركات الطبيعة من حوله ، إذن فرأي الفريق الأول فى العمود الخليلي مفقود الأساس أما الذين يرون الشعر الجديد من صنع العصر فهم يتغاضون عن الشعر الأوربي الذى اعتمد على النبرة والذى شق عصا الطاعة على اللاتينية واستبطن عصير اللغة الشعبية المثقفة فتكون الشعر العربي الجديد من أصلين « السونيتات الأوربية والأسجاع والتواشيخ العربية » فكان تقبل الشعر الأوربي بفضل الأزجال والتواشيح والأسجاع التي كونت قاعدة تقبل شعر النبره ، كل هذه الأحكام من معطيات الثقافة الأدبية الكتبية المؤلفة والمترجمة وليس منها حكم متصل بفن القافية وعراقتها فى ضمير الشعب ، فلماذا كان الكهان ينطقون بشائرهم وتحذيراتهم مسجوعة ؟ لأنهم كانوا يريدون كسب إعجاب أبناء الشعوب الذين تأصلت فى ضمائرهم فنون القافية التى ينعقد بها شطرا البيت الشعري وخيوط الجملة النثرية والقافية فى الجملة النثرية تساوي فى اطرابها قافية القصائد التى أدهشت حتى أمكن الشعراء أن يدعوا صحبة الجان وتلقينهم أياهم شوارد القوافي وأمكن تصديق هذا شعبيا لأن جبروت الجان عند الشعبيين قوي السيطرة سواء كانوا شعراء أو سمعة شعر لأن الشعر فن شعبي أو هو فن ضمير الشعب وغنائية وجدانه قبل الخليل وبعد الخليل إلى الآن ، وإذا كان الوزن والقافية معطى ثقافيا فمن الأجدى بحث أثر سحر القافية فى اللغة الشعبية والأحاديث اليومية فأغلب الأحاديث اليومية تنعقد بالقافية وتقوم على الأوزان باختلاف أحجامها إما لتكوين الجملة وإما لإقامة البيت الشعري ولعل الأمثال فى كل العصور فيض البديهة وقد نفثتها السلائق جملا مختومة بقافية أما حرفية كالشعر وأما استراحة وقوف . غير أن القافية الحرفية أغلب على فن الأمثال من طراز « المنية ولا الدنية » « النار ولا العار « قتل البنات من المكرمات » فكل هذه الأمثال مختومة بحرف روي وبقافية أو بوقوف يحسن عليه التوقف من أمثال « سبق السيف العذل » فى بيته يؤتى الحكم » تجوع الحرة

ولا تأكل بثديها ، « فهذه الأمثال مختومة بوقوف تقف عنده الأنفاس ، قد يبدو أن هذه الأمثال من نتاج المجتمع المثقف غير أن المجتمع الأمي أو محدود التعليم فى المزارع والمخاطب انتج وينتج اشباه هذه الفنون القولية سواء ضربا للمثل أولصنع الحكاية العادية ، تتساوى فى هذه التعابير كل الشعوب فمن الأمثلة اليمنية هذه الطائفة المسجوعة « من قال أنا ذاق العنا » « باب تدخل منه الريح سده واستريح » العجل زلل » ، أول الكفالة شهامة وأوسطها غرامة وآخرها ندامة » الشريعة قليعة » ، ماحد عليها بسالى حتى علي ولد سالي ، هذه الأمثال من نتاج يمني يرددها الشعب فى كل المقتضيات التى تقتضيها إلى اليوم وكأنها تستجد فنيا بجدة دواعي تمثلها وتشبهها أمثال شعبية فى مصر والشام ففى مصر يعبر عن الحال الرضية أو الاقتناع بها هذا المثل « العجين مخبوز والماء فى الكوز » كما يعبر عن سهولة نيل الشىء هذا المثل « خل بلا ثمن أحلى من اللبن » كما عبر عن قيمة المال هذا المثل (بفلوسك بنت السلطان عروسك وفى الشام يعبر عن خوف ابداء العيوب هذا المثل « لا تشتري حمارة وصاحبها فى الحارة » وعن تفاوت الحظوظ وثمرة الجهد يعبر هذا المثل « أحسن مني الله خلئه أنجح مني الله فلئه » إذن فالقافية موصولة بضمير الشعب فى أغلب أمثاله بل وفى الأحاديث العادية حتى أن أكثر الحكايات تضيف إلى الكلمة كلمة زائدة لكي تنعقد القافية على كلمتين وهذا شائع فى الثقافة المكتوبة والأحاديث المحكية ، ففى الثقافة المكتوبة أشباه هذا التعبير « تفرقوا شذر مذر » فلفظة مذر استجابة لقافية الكلمة الأولى شذر وكهذه التحية (حيّاكم وبيّاكم) فبيّاكم تتمة لحياكم كذلك الحكايات العادية فإن أغلب الكلمات لا يكتمل أداؤها الصوتي إلا بجلب كلمة من وزنها ومن قافيتها من أمثال هذا التعبير للتردد « لا تقل كاني ولا ماني » أو لنفي التردد « لا أقول كاني ولا ماني فكلمة ماني تتمه لكاني كذلك فى الكلمات اليمنية فمن التعبير عن عدم اتقان العمل يقال هكذا « عمله خيطي بيطي أو تيسي فيسي » وهذه المفردات فى حد ذاتها تصدق على رداءة العمل أو خداع الذي عمله أو مكره ، كذلك تعبير السعر عن جودة السلعة أو عدم جودتها فإن الحكاية عن هذا تجمل الموضوع من طرفيه « الحالي غالي » كذلك وصف الناس لبعضهم فإن السجعة أكثر تجسيداً للصفة فإذا وصفت التعابير رجلاً كريماً يمطل دائنيه فإنها تشمل صفته فى

هذه الجملة « فلان وهّاب نّهاب » وهذا التعبير صادر عن حقائق بشرية فالوهاب نهابٌ فى الغالب لأنه يعطي مما أخذ فالجمع بين الصفتين من شمائل صاحب الصفة ومن صنع السليقة الشعبية مثل هذا كثير العشق والمعشوقات فإنه يعشق جديدة على حساب قديمه فلا يصل هذه إلا بهجر تلك فيخلع عليه فن التعبير الشعبي أشمل صفة « فلان عشّاق نذاّق » فالقافية منسجمة مع الموضوع مستوفية لغرضه ولكنها فى بعض التعابير مقتسرة جلبتها العبارة لتناغم الأداء مثل هذا التعبير « فلان كذاّب نذاّب » .

فلفظة نذاب لمناغمة كذاب وهى زائدة على الحاجة وإنما جاءت ضرورة للقافية كذلك يقال عن الفشار أو النفاج بالفصحى « فلان خراّط براّط » أي مدع يحسن عرض أكاذيبه ولا شك أن براط مجلوبة لكى تناغم خراط حتى سارت عبارة براط مرادفة لخراط أي مجيد الكذب وهذه تحتمل الذم لكذب الموصوف وتحتمل المدح لإمتاعه بأسلوب أكاذيبه لأنه يسلي أو يسترف الوقت وربما كانت هذه من صفات الكذبات البيض التى لا تتعلق بضر ولا نفع وإنما هى طراز من فن الحديث المجاني سواء أكانت هذه الأسجاع تتمة أو زيادة فى المعنى ، فكما أن عبارة (كذّاب نذّاب) وأمثالها لاتمام الجملة ، فإن عبارة (الحالي غالي) تحديدية وليست لفظة (غالي) مجرد زيادة كشبيهاتها فى المحكيات أو فى المكتوبات من مثل (حيّاك وبيّاك فى لغة الفقهاء فإن (بيّاك) مجرد تتمة لحيّاك ، كذلك القافية المرادفة فإن العبارات الشعبية تستعملها لتأكيد الصفة أو لتجسيم الحال كوصف الساهي باللاهي « فلان ساهي لاهي » مع أن اللاهي غير الساهي لأنه مشغول أما برغبات أو بمهمات على حين السهو ذهول ذهني عن الضروري والكمالي ، غير أن التعبير الشعبي يوائم السهو باللهو لاطراب الايقاع ساهي لاهي ، وذلك لكي تحلو القافية وتتهازج اللفظتان كتهازج الشطرين فى البيت الشعري أو كتناغم الجملتين فى النثر المسجوع أو كتنادي الأوتار فى العود أو كتساجل المياه فى السواقي « كعبارة ساهي لاهي » عبارة « شامل كامل » وهذه من الجمل المتعددة الموضوعات يقول المستدين للمدين عند القضاء « هذا حقك شامل كامل » ومثل هذا يقول المستودع للمودع كذلك يقول هذا مقدم الكتاب المستوفي الأغراض « شامل كامل » مع أن الشمول نفس الكمال غير

أن القافية شديدة الاغراء فلفظة كامل مجرد قافية يحلو بها وقع الكلام ولكنها ذات دلالة تأكيدية على عكس هذا وصف الحائر بالبائر فى قولهم لمضطرب الحال « فلان حائر بائر » أو « أنا حائر بائر » فلا تلازم بين الحيرة والبوار ولا ترادف تأكيدي أو توسعي وإنما هي شهوة القافية العريقة فى ضمير إنسان الشعب ، صحيح أن لهذه الكلمات أخوات غير مختومة بقافية ولكنها أقل استعمالا وربما استغنى التعبير بتساوي اللفظتين عن القافية كما يقال فى مساومات البيع أو الشراء أو فى تصالح الخصومات على أى شيء « طالع نازل » « زائد ناقص » فالرنين العالي لكل لفظة وتجاور المخارج يغنيان عن فن القافية أحيانا لأن النغم تام الاتساق حسن التجاور ، إذن فالقافية الشعرية أو النثرية من فن الضمير الشعبي ولم تنبث بالكلام على مختلف دواعيه وأغراضه إلا لأصالتها فى النفس الشعبية والشعور بالحاجة إلى نطقها وإسماعها وسماعها .

أليس هذا دليل على قدم الحاجة إلى القافية وعلى عراقتها فى الفطرة الإنسانية على أن مكانها فى الشعر ناشيء عن مكانها فى النفس فلم يكن الفن القولي نفسانيا إلا لكمونه فى الدخائل النفسية قبل تبرعمه فى الفنون القولية والآداء الصوتي ، حتى الشعر الجديد فإنه لا يستغني عن القافية بل إنها من مقوماته سواء كانت طرف جملة أو حرفا متراوحاًقد تتعاقب التفعيلات ولكنها ترسو على آخر سطر يسمى قافية ، بل أن القافية المختومة بحرف تتوارد من مقطع إلى مقطع فى قصائد الشعر الجديد وتبدو فيه أغنى دلالة من القصائد الخليلية على حسب نسبة البعض إياها إلى الخليل . ذلك لأن الشاعر من كل مذاهب القول واحد من الناس الشعبيين الذين تربت فى نفوسهم هجسات القول ثم تجاوبت وتجانست على شفاههم فليس التزام القافية تبعية للخليل أو مد التقليد القديم وإنما هي استجابة لروحية الشعب المتجددة والمنعكسة على قوالب الشعر وبنيات الحكايات ولم تتوال أشعار القوافي لمد التقليد القديم وإنما كانت روح الشعب تغذي هذا الامتداد بحياة متجددة وعوامل نفسية كانت تحب ذلك القول وتعطيه المدد التجريبى فالقافية فنون ضمير الشعب الذى تقوم فنونه الصوتية والقولية على التجاوب والتناغم وانعقاد أطراف الأحاسيس بقافية تستجمع

الأنفاس أو تقف عندها توالي الأنفاس لكي تتصل بعد انفصال وتتابع بعد توقف ولأمر ما عني الشعراء بالقافية بل وسموها الشعر على جهة المجاز كما فى هذا البيت القديم :

وكم علمته نظم القوافي فلما قال قافيةً هجاني

وكهذا البيت المعاصر من مبايعة (حافظ لشوقي بامارة الشعر في عشرينات القرن الـ ٢٠ :

أمير القوافي قد أتيت مبايعاً وهذي جموع الشرق قد بايعت معي

إذن فليست المسألة خليلية ولا جديد وإنما المسألة التنصت إلى روح الشعب والصدور عن قراراته فى أي شكل مقفى بالحرف أو مختوم بجملة فلا فرق من ناحية الوقوف بين قافية البيت وقافية الصدر المكتوب وإنما المسألة اكتناه العصير الشعبي والصدور عنه فالقافية فى معظم الحكايات والأمثال والحوارات صوت الضمير الشعبي وتناغم الأحاسيس الموروثة والمتجددة فلو تتبع أي باحث هذا الخط وتلقط الأحاديث العامة لوجد مئات السجعات المقفاة فى كل مجتمع إنساني وفي كل مجال حوار وتخاطب لأن القافية موصولة بضمير الشعب ولا تزيدها الثقافات الجديدة والقديمة إلا صقلاً وتعهداً أما الأصل الأصيل فهو مزروع فى الضمير يطفو ويرسب بمقتضى دواعي التعبير ومناسبة مقاماته على أن كل مقام وكل حال تستدعي مطابقة وموافقة وقد دلت النصوص المقبوسة هنا على غلبة فن القافية لأصالتها فى حركة النفس قبل نبضها على شفاه الوجوه والأقلام والأوراق .

• • •

ثقافة التسميات

لم يحدد التاريخ ، الزمن الذى بدأت فيه تسمية الاناس والكائنات والأشياء ، لأن التأريخ إحدى ثمرات الثقافة السابقة عليه والمسببة لوجوده ، لأن الحس التأريخي يتوالد كنتيجة لأحداث وسياسات وفنون وتجمع بشري سمت البشر والكائنات والأشياء قبل دخولها دائرة التأريخ ، لذلك لم يكتب التأريخ إلا أسماء معروفة تألقت فى أحداث شهيرة ، أو نتجت عن شهرة تلك الأحداث أو سبقتها ، لأن الأحداث مسببات الكتابات التاريخية التى استرفدت الأغاني والملاحم والأساطير ، فكانت أغنى مدد لأصول الأعمال التاريخية ومسمياتها ، ثم لتأصيل فن التاريخ ، ومن البديهي أن التاريخ أهتم بالأسماء القيادية من ملوكية وأشباه ملوكية ، كما ركز على أسمائها من أمثال : قمبيز ، والاسكندر ، وتبع ، والفراعنة والقياصرة والأكاسرة .. ثم على مسمياتهم من أمثال : الأيوان عند الأكاسرة ، والصرح الممرد عند ملوك اليمن وملوك اورشليم ، والأهرام عند الفراعنة لأن الثقافة التاريخية كانت رسمية كرسمية بدائيته التي تمحورت الأساطير الملوكية والألوهية عند اليونان كخوارق كونية ، فأول الأسماء المعرَّفة تأريخيا هي أسماء أصحاب النباهة السياسية ، تلتها الأسماء الفكرية الموصولة بالأعلام السياسية : كأرسطوا الذى كان أستاذ الأسكندر المقدوني ، وكأفلاطون الذى كان أستاذ ارسطو وكان صاحب نظرية حكم الفلاسفه وكسقراط الذى اشتهر بموته العظيم وبتلاميذه العظام .

فهذه التسميات مقرونة بالثقافة والسياسة لأنها جزء من فنون الثقافة والسياسة ، أما الشعوب التى كانت جنود المحاربين وضحاياهم ومحور اهتمام الفلاسفة فانها كانت تسمي أبناءها وحقولها ومواشيها بمقتضى الفطرة وبإحياء الإرث الشعبي وبتأثير شكل المسمى أو لونه ، ربما استفادت الشعوب من تسميات خيول الملوك أو شبيهة بتلك الأسماء فقد كان للنعمان بين المنذر حصان اسمه (اليحموم) ، وعلى اسمه سمى تأبط شرا) فرسه (الهزيل) ، وسمى (أبو الطمحان القيني) ابنه على تسمية أحد الحصانين (يحموم) ، وكان يقال له هذا اسم فرس لا اسم إنسان ، وكان يقول : لا خير فى فارس بلا فرس ، ولعل تسمية (ابن أبي الطمحان) من تأثير الثقافة

وليس من تأثير الفطرة فقد كان عرب الجاهلية يسمون أبناءهم وبناتهم على أسماء الوحوش والجبال ، وكانوا يرون فى هذه التسمية إفزاعا للعدو المحارب ، لهذا سادت التسمية المخيفة من أمثال : نمر ، أسد ، عنترة ، صقر ، تولب ، تعلبة ، سهم ، فهر ، صخر ، حرب .. إلا أن سكان المدن والقرى الكبرى كانوا أقرب إلى تأثير الثقافة الدينية ، فسموا أبناءهم بالأسماء الرامزة إلى التدين الوثني : كعبد العزى ، عبد يغوث ، عبد مناف ، عبد الشارق .. أما الأعراب فكانوا يؤثرون الأسماء الخشنة كجزء من الارهاب الحربي ، ولعل جنوب شبه الجزيرة كانو أقرب إلى التسميات الحضارية ، إذا كانت الأسماء دالة على مكانة المسمى السياسية أو العشائرية والدينية : كالمحافدة ، والمكاربة .. فإنها على لقبيتها الأولى صارت أسماءً وراثية تنطبق على الاناس والأماكن ، وإذا رجعنا إلى الأسماء التاريخية ، فسوف نجد الأسامي اليمنية القديمة كانت أقرب إلى الإلف من أمثال : معدي كرب ، أسعد الكامل ، شرجبيل بن مالك الخولانى .. وقلت الأسماء الخشنة الرجالية أمثال : معاوية بن حديج وشربك المرادي والأشتر النخعي والأسود العنسي .. ومن الأسماء المؤنثة : لميس ، حصنة ، صعده ، .. على حين كانت أسماء شمال شبه الجزيرة أكثر تعويلا على الخشونة ، حتى الأسماء النسائية فإنها كانت تحمل هذه الدلالة مثل : قتولة بنت النضر بن الحارث ، وتماضر المعروفة بالخنساء ، وبجيلة التى تسمت باسمها قبيلتها ، وقلما كانت تظهر الأسماء الأنيسة من أمثال : مزينة ، مُليكة .. إذن فقد كانت الأسماء الريفية تنبع من الفطرة وتتشكل بألوان الطبيعة وأشكالها ، انسحب هذا على البشر والحيوان ، فكما سمى الناس ابناءهم ومواشيهم وحقولهم بأسماء تناسب شكل كل مسمى ، سموا الطيور على حسب شكلها أو لونها أو صوتها ، فأنتزعوا من صوت (القطا) إسم فصيلته ، لأنه يردد قطاقطا ، كذلك انتزعوا اسم الغراب من لونه وصوته ، لأن لونه غدافى أي شديد السواد ، وصوته نعيب أو نغيق ، ومن غاق وغداف تشكلت تسميه الغراب ، وكذلك النمور والأسود والضباع ، فإنها انتزعت اسماءها من أشكالها أو من حركتها ، كذلك النبات فأن النخل صفة كل طويل بشريا كان أو نباتيا ، فانتزعوا للنخل تسمية من طوله وشوكية سعفه وحلاوة أثماره ذلك لأن تجاور النون والخاء

واللام يوحي بخليط القوة والليونة ، كما انتزعوا اسم (العرفج) من رائحته النتنة ومنظره الأخضر فجاءت تسمية (عرفج) كجمع نقيضين أي : عرف سيء من نبت خصب ، كل هذه التسميات من إلهام الفطرة ومن التأثر بالذين يعرفون الثقافة التاريخية والرحلات التجارية إلى الروم والفرس والعراق والشام ، وقد كانت أسماء القبائل اليمنية تشير إلى التشابه بسائر القبائل وإلى المفارقات بين التسميات ، ومن أشهر القبائل اليمنية التى عرفت بتسمياتها الأليفة : الأوس والخزرج ، اللخميين والغسانيين ، قضاعة ومذحج ، همدان وخولان ، مراد وخزاعة .. إلخ .

فليس فى هذه الأسماء ما يشير إلى الوحوش أو أحد فصائل الحيوانات المفترسة والتي غلبت عليها بعض هذه التسميات إنما كانت ألقابا غلبت على الأسماء ولعل الغلو فى وحشية التسميات كان من اسباب تغيير بعض اسماء الصحابة بغية التلاؤم بالجو الديني الذي هو نقيض القبلية الحربية من أمثال : أبي بكر الصديق الذي سماه النبي (عبد الله) بدلا من عتيق ، مع أن عتيق تعني أصيل .

ولهذا اتصف البيت الحرام بالبيت العتيق أي : الجميل الأصيل ، غير أن تغيير ا سم أبي بكر وأمثاله كانت ذات دلالة على التغيير فى المسميات وأسمائها ، وإن حمل أكثر الصحابة أسماءهم العائلية وكناهم المعروفة ، حتى كانت أسماؤهم وكناهم قدوة الأجيال التي أتت بعدهم مثل مصعب بن الزبير فأنه على تسميته مصعب بن عمير غير أن هذه القدوة ذات أصالة وتأثير ديني معا ، فلم تكن كل الأسماء غير انسانية وغير مأنوسة ، فقد كان فى الجاهلية اسم (محمد) وإسم (أحمد) وإسم (علي) واسم (عمر) واسم (عمرو) ، وكان رسول الله الاسم الثالث الشهير الذى تسمى بمحمد .

أما (عمرو) و (يعمر) و (عمر) و (مصعب) فكانت من الأسماء الشائعة ، ولا تدل على الظروف الحربية إلا مثل : اسم صخر ، حرب ، القعقاع ، نمر ، أسد .

على أن هذه الأسماء جاءت من ثقافة أنسابية واسطورية ، وبعضها كانت صفات حلت محل الأسماء مثل هاشم بن عبد مناف فقد كان اسمه عمر حتى عُرف بإقامة المآدب

فى زمن الجدب فقال فيه أحد الشعراء :

عمر الذى هشم الثريد لقومه ورجال مكة مسنتون جياعُ.

فتسمى بـ هاشم بدلاً من عمر إذ صارت الصفة أغلب لصدقها أو لحسن موقعها ، أما ثقافة الشعب فكانت قليلة التأثر بالأسماء الثقافية وأكثر تأثراً بالأسماء البطولية والاسطورية مثل : عنترة ، دحان ، يحموم ، بَرّاق .. أي كلما يحمل صيغة مبالغة ، وبهذا اختلفت التسميات حتى تبدت كعلامات طبقية أو رسمية وشعبية ، فكانت أسماء العوائل الحاكمة مميزة يطبعها الأرث ويسودها طابع التوارث ، حتى غلبت الألقاب الرسمية على الأسماء ، العَلَمِية : كالمنصور والرشيد ، والهادي والمهتدي ، والمعتمد والمعتضد .. فصارت هذه الألقاب أشهر من الأسماء ، ولشهرة هذه الألقاب خلعت القصور على أتباعها من الوزراء والقادة والعلماء ألقابا تدنو من ألقاب الرؤوس : كعز الدولة ، نظام الملك ، سيف الدولة ، ركن الدولة .. ثم امتدت هذه الألقاب إلى العلماء بشكل آخر يلائم مكانتهم : كضياء الدين ، عز الدين ، جلال الدين .. أما الشعوب فانتزعت الألقاب من الحركات والكلمات وشكل الوجه من مثل : سيل الليل لربيع بن عمر لكثرة سراه فى الليل ، ومن أمثال : المحوقل لكثرة حوقلته وكان هذا التلقيب يصير اسماً ، أما الأسماء فإنها كانت تنتزع باختلاف النزعات ، فيسمي المتدين أبناءه بأسامي الأنبياء أو أرباب التصوف أو أسماء الأئمة ، على حين يسمي المؤرخ بنيه بأسماء الأعلام التاريخية أو بأسماء الفلاسفة ، فى حين يسمي المحارب بنيه بأسماء الأبطال كعلي وعنترة ، وجساس ، وشاس ومهلهل ، وربما انعكست الآية عند أصحاب النزعات إلى عكسها ، إذ يتمنى المؤرخ لو أنه كان غير مؤرخ ، فيخلع تمنيه بتغيير أسماء بنيه ، لأن الأعمال لا تخضع للوراثة ولا يحب أكثر أصحاب النزعات أن يكابد بنوهم ما كابدوا هم ، أما الذين لا يكتبون الكتب ولا يقرؤنها فهم يسمون الأسماء الشائعة فى القرية أو المنطقة بدون تيمن بزاهد أو اقتداء ببطل ، أما نقطة الالتقاء بين كل الآباء فهى حب البنين ومحبة سلامتهم من الموت المفاجىء ماداموا قد جاؤا إلى هذه الدنيا .

لهذا سمى الآباء الذين يعانون موت مواليدهم ابناءهم بالأسماء التفاؤلية كدعوة بالسلامة من أمثال : يحيى ، ناجي ، سلام ، سليم ، سلامة ، سليمة يعيش .. وشاعت هذه التسميات بين المثقفين وغيرهم لتفاؤلية الأسم ، كما يقول أحدهم فى موت وليده :

وسميته يحيى ليحيا فلم يكن إلى رد أمر الله منه سبيلُ

وبهذا التفاؤل سخر أبو العلاء المعري في قوله :

لقد كذب الذى سمى وليداً

يعيش وفاز من سمى يموتُ

فاسم يحيى ويعيش مشتقه من الحياة والعيش ، واسم ناجي وسلام واشباههما مشتق من السلامة والنجاة .

أما الريفيون فيشاركون فى هذا التفاؤل وتختلف تسمياتهم ، فيسمون الولد الذكر (عتيقا) أو (معتوقاً) ، والبنت (عتيقة) أو (معتوقة) ، وهذا يشبه يحيى ويعيش عندالمتعلمين أو المتأثرين بالتعليم والثقافة ، فأغلب التسميات تشكل علامة طبقية أو تدل على التمايز بين الريفي والمدني ، فالذى يسمي طفله عتيقا يتيمن بالتسمية لاعتاق الطفل من الموت الذى اقتطف أخوته ، كذلك معتوق فإن التسمية تشير إلى الدعوة بسلامته مما وقع فيه أخوته ، فعتيق فى التسمية الريفية غير عتيق فى تسمية المدينة ، فى الأولى التيمن بالنجاة ، وفى الثانية إيماء إلى الجمال والأصالة ، لأن التعتيق فى اللغة زيادة النضج ، والعتاقة الأصالة ، والريفي يعني بالعتق التحرر من قبضة الموت الاعتباطي الذى يقصف الغصون البشرية فى بدء اخضرارها ، وعلى هذا كان اسم عتيقة ومعتوقة وعتيق ، فقلَّ تأثير ثقافة التسمية فى المناطق النائية عن المدائن ، فظلت الأسماء الريفية مميزة كتميز الأسماء المدنية ، فالى قبل ثلاثين سنة كان اسم مقبل وسعد وناصر وقايد وصالح ومصلح علامة على التسمية الريفية وقلّ من تسمى بهذه الأسامي من أبناء العوائل المثقفة والبيوت الحاكمة والتجارية ، ولا تشيع مثل هذه الأسماء الريفية إلا فى الأحياء المهنية فى المدينة ، لقرب عهدهم بالريف أو لاتصالهم بحكم المهنة بالريفيين ، ومثلها أسماء الفاعل فهى عند البيوت الحاكمة : المأمون ، المنصور ، وعند الشعبيين عساج وهزاع فى المناطق الوسطى ، يقابلها فى المناطق الشمالية قائف وقناف ومشلي ، كذلك الأسماء النسائية فإنها أكثر تميزاً بين منطقة وأخرى ، ففي المناطق الشمالية الشرقية تشيع هذه التسمية النسائية : زبنه ، رابعة ، زينه .. وهى تقابل أسامي رجالية فى المنطقة مثل : زبن الله عوين .. فتكاد هذه التسميات أن تدل على

البداوة أما المناطق الوسطى ذات الطابع الزراعي فتشارك المدينة فى تسمية : أحمد ومحمد وعلي وعبد الله وقاسم ومحسن ، ويغلب على أسماء الرجال أمثال : مصلح وصلاح وناصر وسعد وسعيد .

أما الأسماء النسائية فى المناطق الوسطى فتبعد عن الأسماء النسائية فى المدينة ، إذ يغلب على أسماء الريفيات ــ أمثال هذه التسمية : فنده ، وفقه ، غفره ، رنده ، سرعة ، ظبية ، نخله ، قدرية ، سعدية ، بخيتة ، عزية ، شرعية ، ريّسه ، وقل من تحمل اسم : أمة الرحيم ، أمة الملك ، فتكاد هذه التسمية النسائية أن تخص المدائنيات من أمثال : أمة الملك ، أمة الغفور ، أمة الرزاق ، أمة الرحيم ، أمة الرحمن .. حتى أن بعض الصنعائيين الشعبيين فى الخمسينات كانوا يسخرون وينادون : ستي متى الشاقوص ، ستي متى المنظر .. إشارة إلى ارستقراطية هذه التسمية الغالبة على الطبقات العليا والتى تليها أو الطبقات التي كانت تملك عبيداً وأماء فإنها كانت تؤكد عبوديتها وامائيتها لله ، وهى فى نفس الوقت تجانس التسمية الرجالية فى المدينة مثل : عبد الرحيم ، عبد الملك ، عبد الصمد ، عبد الرحمن ، عبد الآله ..

فهذه الأسماء على وفرتها فى المدينة نادرة فى الأرياف اليمنية إلى قبل ثلاثين سنة من كتابة هذا فى الثمانينات من القرن العشرين ، ثم ظهرت قلة من الأسماء فى الريف تشابه أسماء المدينة ، وأول من سمى بها فقهاء القرى أو الباعة ذوو الاتصال بالمدينة ، ومن بداية الخمسينات إلى الآن استجدت أسماء مذكرة ومؤنثة من تأثير ثلاث ثقافات : الثقافة التاريخية ، الثقافة السياسية ، الثقافة الفنية : فالمتأثرون بالثقافة التاريخية أحيوا الأسماء اليمنية التاريخية وبالأخص فى المناطق الوسطى والشطر الجنوبي من أمثال : قحطان ، سيف ، مروان غسان هذا فى الأسماء الرجالية وفى الأسماء النسائية استجد اسم بلقيس ، أروى ، لميس ، أسمى ، وهذه اللفتة إلى التاريخ عن نظرة تجديدية لا تخلو من حس إقليمي ومن نزوع صراعي ضد الطبقات العائلية بل أن بعضهم أراد التحدي كالأستاذ هاشم طالب الذى سمى أحد بنيه في آخر الخمسينات عبد المطلب لكى يدعى عبد المطلب بن هاشم ، وهذا بتأثير الثقافة

التاريخية الممزوجة بالحس السياسي الطبقي ، أما الثقافة السياسية الخالصة فقد أثمرت اسماءً على تسمية ثوار الخمسينات من أمثال : جمال ، أو عبد الناصر ، أو أكرم ، وشكري ، وهذه على تسمية ثوار مصر وسوريا ، وقد تزايدت هذه التسميات على مدى الخمسينيات والستينيات فى المدائن والريف على السواء ، وذلك بظهور أسماء قيادية من غمار كادحي الحقول والمعامل والشعاب والمعسكرات من شعوب العالم الثالث ، وهذا بتأثير الثقافة السياسية التى أوصلها الاعلام المسموع .

أما الثقافة الفنية فتجلت فى أسماء أبطال الأفلام وبطلاتها ونجوم الغناء والمسارح من أمثال : فريد شوقى ، فريد الأطرش .. مع أن فريد كان لقباً عكسيا للأعور كعكسية البصير للأعمى ، ولعل الثقافة الفنية أثارت موروث الأسماء التركية ، فتكاثر اسم فريد كاسم جمال وأكرم .. أما عبد الكريم فكان شائعا فى المدينة واستحسنه من اسمه قاسم لابنه لكى يدعى عبد الكريم قاسم ، على أن هذه ليست من تأثير الثقافة الفنية كفريد فى الأسماء الرجالية ، أو كصباح وفاتن وأسمهان ونجاة فى الأسماء النسائية ، فإن هذه التسمية منتزعة من الأسماء الفنية لصباح وفاتن حمامة ونجاة الصغيرة ، وفيروز الذي كان اسما رجاليا في الأربعينات دون أن يعرف الذين سموا بهذه الأسماء أن الأسماء الفنية غير الأسماء العائلية ، مع أنهم سموا بناتهم عائليا بتلك الأسماء الفنية ، تشابه فى هذا النزوع المدنيون وبعض الريفيين حتى تشابهت الآن التسميات ، ولم تعد للريف مصطلحات خاصة إلا فى تسمية الحقول والأغنام والأبقار ، ومن العجيب أن بعض الأسماء التى استجدت فى المدينة تشبه أسماء الأثوار والجمال عند الريفيين : زاهر ، محمود .. فإن زاهر من أسماء الأثوار فى البوادي ، كما أن محمود من أسماء الجمال كما أن خيران من أسماء الأثوار ، وهذا ليس غريبا فقد كان الأوائل يسمون عبيدهم وأمائهم بأسماء الأبقار فى بلادنا مثل : مرجان وسعدان ، فإن مرجان أسم ثور وسعدان اسم الجمل القوي .

فهل اختار الريفيون فى بلادنا للحيوانات النافعة الأسماء الأنيسة التى اختارها الارستقراطيون لعبيدهم وامائهم فى العهود القديمة ..

لقد اختار مالكو العبيد أحلى الأسماء لعبيدهم ، لأنهم خدام جلسات اللهو

والإنس ، أما اسماء الحيوانات فإن أهل الريف انتزعوها من شكل الثور أو الجمل أو من قوتهما أو من العلامات المميزة أو باسم اليوم الذي ولد فيه العجل أو السخل أو الذي كان شراؤه فيه ، فتسميه الثور بزاهر منزوع من بياض جلده أو شدة حمرته ، وليست هذه التسمية لأي ثور ، كما أن اسم (نجيم) للثور الذى تتوسط جبينه غرة بيضاء ، كما أن اسم (سبيت) أو سبيته للثور أو البقرة اللذين تم شراؤهما أو ميلادهما يوم السبت ، وعلى مدار الأسبوع تسمى الأبقار ، فحديد وحديدة من مواليد الأحد ، وثني وثنية من مواليد الأثنين ، وربوع وربوعة من مواليد الأربعاء ، وكذلك خميس وخميسة باستثناء جمعة فإنه يطلق على الأنثى من البقر والجمال خاصة .

أما أسامي الأغنام فمنتزع من الليالي التى ولدت فيها أو من صفات تلك الليالي أو من علامات بينة فى تلك المواشي .

كماطر للكبش ومطره للنعجة ، وللمرأة نادراً ، وقد تنتزع التسمية من الشكل كزنمى وقرنى وناطح وزاحف ، وهذه التسمية من صفات عينية ، فالزنمى ذات الزوائد فى الرقبة ، والقرنى للشاه ذات القرن لشذوذ هذه الخلقة ، لأن القرون للعنزة والتيس ، والذى لا يحمل قرنين من الماعزيسمى (جم) أو (أجم) أو (جمْ) .. كتسمية الحيوانات أسماء الحقول ، فالمزرعة الواسعة المربعة تسمى (عوجا) لتربيع أطرافها ، وتسمى المستطيلة (قِسم) وتسمى العريضة القصيرة (رقبة) كذلك تسمي المناطق الزراعية بحسب مناطقها فالمزارع الممتده بين جبلين تسمى (وادي) والواقعة إلى جانب سفح جبل من جهة واحده تسمى (غَول) أو (حنكة) أما السهل الأفيح الذى لا تحيط به ربوات أو الذى يبعد عن المرتفعات فيسمى (قاع) كما جاء تفصيل هذا فى فصول حوار المطر .. هذه التسميات للحقول والمواشي والمناطق لم تدخل عليها تعديلات ولا تغييرات ، والذي طرأ هو قلة المواشي وقلة النشاط الزراعي بتأثير أسواق الاستهلاك ووفرة السيولة في السبعينات وكثرة اغتراب الرجال إلى بلاد النفط والصناعة ، على حين المدينة لا تسمي من الحيوانات غير الخيول ، أما الحقول فكلها بساتين ، إلا ماكان خارج المدينة فإنه يملك تسمية كتسمية حقول الأرياف ، لأن الذين يعملون فيها ريفيون أو كانوا من الريف .

إذا كانت الثقافة بمختلف أشكالها قد أحدثت تغييرات فى الأسماء الإنسانية ، فإن أصول الميل إلى التغيير من النزعات الأصيلة إذا وافق التغيير استجابة أو أمل منفعة ، فقد انمحت الآن الفروق بين تسميات المدينة وتسميات الريف ، على أن تغيير التسمية وحدها لايهم اليمني ، لأن الاسم على حد المثل (خطام) فمجرد الاسم كخطام الجمل وليس الجمل ، فالتطور الذى تسبب فى تغيير المسميات لم يكن صميمياً يدل على الثقافة وليس هو الثقافة ويرمز إلى التغيير وليس هو صميم التغيير ، فكما أن الاسم فى المثل الشعبي هو خطام ، فهو فى المنظور المدني مجرد عنوان .

صحيح أن تغيير الأسماء من أثر الثقافة ولكنه ليس الثقافة التي تغير الداخل لكي تنفجر مكنوناته فتغير الخارج ، لأن ثقافة الأسماء كذاكرة الأماكن تعرف مواضيعها وعناوينها من الخارج أو كذاكرة الأسماء التى يتمتع بها الرحالون ، أو كذاكرة الأرقام التى يتمتع بها ذوو الأعمال والتجارة .

مهما كانت ثقافة الأسماء سطحية فإنها علامات على التطور ومقاديره ، فقد تكاثرت الأسماء الجديدة وبالأخص النسائية ، حتى كدنا ننسى لميس وريا وزينة وشلعة ، وقنّاف وسيف وهزّاع وحلت محل هذه الأسماء صفاء ورشيدة وفنون ونسيم ومنى وهدى ، كما حل محل سعد وسعيد : نبيل وأكرم وفريد وشوقي وخالد وهاني وجمال وعادل ووليد ، مع أن أغلب هذه الأسماء تنتمي إلى العهود التركية وأقدم منها وإن تألقت بعضها تحت شمس ثورة العصر .

مثل جمال عبد الناصر ، عبد الكريم قاسم ، شكري القوتلي ، جميلة بو حيرد ، سناء محيدلي .. إلى آخر هذه التسميات فى البطولة السياسية والنضالية ، ومن المؤسف أن الصحافة اليمنية اليومية لم تعلن من أسماء المواليد إلا الأقل ، وذلك عن طريق تهاني الأصدقاء أصدقاؤهم بالوليد أو الوليدة حينا بتسمية وحينا بلاتسميه ، غير أن هذه الجماعات من أصدقاء عمل صحفي أو ثقافي ولم يكن شاملا ، ولو بلغت صحافتنا مستوى صحافة الغرب فى اعلان المواليد وأسمائهم لتبينت الفروق في التسميات من فترة إلى فترة ، فقد تابعت بعض الصحف البريطانية تسمية المواليد وتبينت الاسم الذى كان فى عام ٦٠ أشيع من سواه ، وتابعت ظهور التسميات فى ٦٣ واختلاف بعضها

أو أكثرها عن تسميات عام ٦٠ ، وهكذا واصلت هذه الصحف تسميات المواليد كصورة لتطور ثقافة الآباء والأمهات ، أما التعرف على تطور تسميات بالمواليد فى اليمن فإنه يرجع إلى الملاحظات الشخصية والمعرفة لأقل المواليد ، غير أن هذا يعطي تقريبا أو يمكن من انتزاع عينات ، ففي أربعينات القرن العشرين تكاثرت فى صنعاء وتعز وعدن هذه التسميات للذكور : طه ، أمين ، مصطفى ، مهدي ، عباس ، حمزة ، فاروق .. وعلى قدم بعض هذه الأسماء فإن تزايدها فى الأربعينات يلوح كظاهرة تحولية فى تسمية الذكور والأناث ، فكما شاعت تسمية مصطفى وأمين وأمثالهما فى تسمية الذكور شاعت تسمية تجديدية للاناث مثل : خيرية وخيره وأمينه ورقيّة وأنيسه ونورية وحميده .. فإذا لاحظنا جدة هذه التسمية الأناثية ففي ضوء القياس بالجدات والأمهات فأغلب بالغات السبعين أو الثمانين أو التسعين من العمر يحملن أسماء : ريّسة ، زكيه ، زاوية .. ولا تكاد تلوح هذه التسمية بين مواليد الأربعينات والخمسينات ، أما فى الخمسينات فقد سبق التنوية إلى التسميات وإلى الأسباب الثقافية التي رأت فى تغيير التسمية تغيير المسمى وزمنه ، ومن هنا تبدو التسميات الجديدة فى الأربعينات من تأثير الثقافة الدينية ومن التنافس الباطني بين الطبقات ، على حين تلوح من الخمسينات إلى الثمانينات من تأثير الثقافة الثورية ومن خليط المراحل وتمازج التراث بثقافاتها ، فجاءت بعض الأسماء الذكورية احيائية مثل : عدنان قطحان وغسّان ومروان .. ولعل بعض هذه النزعات كرد فعل على التسميات الشيعية التي كانت تتبناها الأمامة المناقضة للثقافة الأمويّه سياسيا وفكريا ، ومن الواضح أن (مروان) يوحى بمزوان بن الحكم أول ملوك بني أمية أو بمروان بن محمد خاتمة ذلك العهد ، أما (غسّان) فهو اثارة ذكرى الغساسنة اليمنيين فى الشام ، أما تسمية عذنان وقحطان فإنها إيماء رمزي إلى الأصل .

ألا تبدو معاصرة التراث فى هذه التسمية !

أنها تبدو ويبدو غيرها ، إذ شاعت لأفراد تسميات مناطقية : كعمران ونهم وأرحب ومراد وحاشد وغيرها .. فقد أرادت هذه التسميات إثبات الخصوصيات أمام التدخل القومي أو الديني ، حتى أن بعض الأسامي الأنثوية لاحت كرموز للأرض اليمنية

مثل : زهور اليمن وملايين وجماهير .. فهذه نزعة ثورية ولكن مدججة بالخصوصية .. وكل هذه التسميات من منظور ثقافى عام ، أو من تأثير ثقافة مختارة رأت فى اختيار الأسماء وجه الوطن المختار .

● ● ●

أسباب الألقاب

أشار البحث السابق إلى ثقافة الأسماء باعتبارها ثمرة ملاحظات إلى الكائنات لكى تنطبع عليها أساميها وباعتبارها نتيجة معرفة أسماء ذوات صيت يجمل الاقتداء بها والتيمن بأسمائها ، أما الألقاب التى هى ثانية الأسماء فإنها نتيجة العداوات والصداقات واختلاط الناس بالناس حتى يلقب بعضهم بعضا إما تحببا وإما تشنيعا وإما امتداحا وإما تلطفا ، فكانت الألقاب دالة على المدح من أمثال : (مُلاعب الأسنّة) ، زيد الخيل) ، (المهلهل) المثقّب .. هذا فى الجاهلية ، أما فى الإسلام فقد كانت الألقاب الدالة على المدح من أمثال : (زين العابدين) ، (قاتل الظلم) ، (قائم الليل) ، (النفس الزكية) .. أما الألقاب التى كانت تشعر بالذم فهى ما تشير إلى عاهة عضوية أو أخلاقية ، فمن أمثال العيوب الجسدية لقب (بنى أنف الناقة) ، ومن الألقاب الدالة على انكماش بعض الجسم وبروز بعضه لقب (زيد قفّة) ، (سعيد كُرزِنْ) ، فكل هذه الألقاب فى العصر الجاهلى وصدر الإسلام كانت تدل على المدح والذم ، وكانت منتزعة من ظواهر جسدية أو من بطء الحركة أو من سرعتها ، فهى تشبه تسمية الكائنات التى كانت تتشكل تسميتها من حركاتها وألوانها وأصواتها من أمثال : (الضب) الذى تسمى بهذا الاسم لتعقد ذنبه وغموض رحلته ، ومن أمثال (القطى) الذى تسمى من تجاوب صوته قطى قطى ، ومن أمثال الغراب أو الغداف الذى نبع اسمه من لونه كما سبق التنويه ، فهذه الأسماء تشبه الألقاب بكونها تشى على المناقب أو المعائب ، فاضطرت بعض البيوت إلى تحويل ألقابها المعيبة إلى محاسن شهيرة عن طريق مادحين ذوى سمعة ، هجا حسان بن ثابت بنى عبد المدان الذين كانوا معروفين بجسامة الأبدان وطول القامات فقال فيهم :

لابأس بالقوم من طول ومن قصرٍ
جسم البغال وأحلام العصافيرِ

فأوفد بنو عبد المدان ثلاثة منهم إلى (حسان) قائلين له : إدركنا فقل فينا ما ينقض تلك الصفة قبل أن يلقبنا العرب بجسم البغال فوالله لقد كنا نختال على

الناس بجسومنا فأصبحنا نتضاءل فى كل جمع ، فنقض حسان هجوه بمديح بنى عبد المدان بقصيدة قال فيها :

كأنك أيها المعطى لساناً

وجسما من بنى عبد المدانِ

فتحول الذم إلى مدح قبل أن يتسبب الهجو فى تلقيب المهجوين ، وعلى هذا النحو انتحى (بنو أنف الناقة) فطلبوا من الشاعر (الحطيئة) أن يُحسّن قبح لقبهم فى الناس فقال الحطيئة فى بنى أنف الناقة :

قوم هم الأنف والأذناب غيرهُمُ

ومن يساوي بأنف الناقة الذنبا

فتحويل قبح اللقب إلى حُسْن كان من مهمات الشعر الذى كان يقبح الحسن ويحسن القبيح على حد قول الفارابى : (ما رأيت كالشعر العربي يقبح الحسن ويحسن القبيح حتى أطرى الجبن وهو أقبح خصال البشر) ، واستشهد الفارابي بقول حسان فى تحسينه هروبه من القتال :

الله يعلم ما تركت قتالهم

حتى علوا فرسي بأشقر مُزْبِد

وعلمتُ أنى إن أقاتلْ واحداً

أقتل ولا يُنكي عدوي مشهدى

فصددت عنهم والأحبة فيهمُ

طمعاً لهم بعقاب يوم مُرصْدِ

فكما كان يحسِّن الشاعر قبح الألقاب كان يجمّل معائب الفرار من القتال ، وربما كان هناك شعراء لهذه الغاية من التحسين والتقبيح وتحويل الصورة الشائهة إلى غير شائهة وأغلب هؤلاء من الهجائين الذين كانوا يمدحون ويذمون من مدحوا إذا لم ينالوا عطاياهم فتتبعت المجتمعات أقاويل الشعراء لكى تنتزع لهم القابا من أقاويلهم التى تُحسِّن القبح وتقبِّح الحسن ، فأصاب التتبع بعض الشعراء فأطلق عليهم ألقابا

منتزعة من أقوالهم ، وكانت تلك الألقاب أغلب من الأسماء .

قال ابن رشيق القيرواني فى العمدة : (وطائفة أخرى نطقوا فى الشعر بألفاظ صارت لهم شهرة يلبسونها وألقابا يدعون بها فلا ينكرونها منهم (شاس بن نهار) الذى لقب بالممزق بسبب قوله فى عمرو بن هند :

فإن كنت مأكولا فكن أنت آكلي

وإلا فأدركنـي ولما أمـــزقِ

فغلب لقب الممزق على اسم صاحبه شاس بن نهار .

ومنهم من لقب بلفظة من شعره ، مثل النابغة الذبياني واسمه (زياد بن عمرو) وسمي النابغة لقوله :

فقد نبغت لنا منهم شئونُ

فصار لقبه أشهر من اسمه) غير أن هذه الألقاب لم تلصق إلا ببعض شعراء الجاهلية ، ولعل أسبابها ترجع إلى أمور سياسية أو عشائرية ، لأن كل الشعراء نطقوا بألفاظ لم تشكل لهم ألقابا ، وإنما علقت بعض الألقاب بأسماء و لم تنطبق على أسماء ، فمن شعراء الإسلام الذين جاءت ألقابهم من بعض أقاويلهم (مسكين الدارمي) وكان اسمه ربيعة وإنما تشكل لقبه من قوله :

أنـا مسكين لمن أبصرني

ولمن حاورني جـد نَطِقْ

وهذا التعبير لا يوحي لقبا ولا ينطوي على دواعي تلقيب ، ولعل البيت الذي يستثير لقبا هو بيت عبد الله بن مصعب الذي قال في عتاب أصدقائه :

مالي مرضت ولم يعدني عائدٌ

منكم ويمرض كلبكم فأعودُ

فلقبوه بعائد الكلب وكان للقب تبريره من فحوى البيت العِتَابى ؛ أما محمد بن سعيد التيمي فقال كلمة مألوفة وأصبحت عليه لقبا ، فعندما رأى الناس يتزاحمون ويصيحون فى السوق قال :

(ما للناس فى حيص بيص) .

فصار لقبه حيص بيص) ، مع أن العبارة متدوالة يقولها الحائر بين أمرين ويقولها الذي يشاهد الزحام ويسمع الضجيج . ومثله صريع الغواني من قبله الذي جاء لقبه من قوله :

صيرتني لدى الغواني صريعاً

ولهذا أدعى صريع الغواني

فصار اللقب اشيع من اسمه مسلم بن الوليد

إذن فهناك أسباب أخرى لشهرة تلك الألقاب وطغيانها على الأسماء ، وليست تلك الألفاظ الشعرية أسباب كافية للتلقيب ، فلم يلقب زهير ولا طرفه ولا إمرىء القيس بسبب ألفاظ وردت فى أشعارهم وإنما لقب البعض لعاهة جسدية كلقب ذى القروح لإمرىء القيس لأنه كان يعاني تقرحا جلديا ، ولقب الأعشى بهذا اللقب لضعف بصره فى العشايا ، إذن فالألقاب متعددة الأسباب منها قولي ومنها جسدي ، فقد عرف عمرو بن بحر بالجاحظ لجحوظ فى عينيه فهو يشبه لقب إمرىء القيس أو لقب الفرزدق الذى انبثق من شكل وجهه المشابه لقطعة العجين أي فرزدقة .

إذا كانت هذه الألقاب شهيرة لدخولها التأريخ بفضل نباهة أصحابها من كُتّاب وشعراء ، فلابد أن هناك آلاف الألقاب المغمورة لنشأتها فى الشعب ، ولبعدها عن التأريخ الرسمي والأدبي ، وإذا لاحظنا الألقاب اليمنية المدونة وغير المدونة فسوف نلاحظ تماثلا فى أسباب التلقيب وتشابها فى أسبابه فهناك القاب كان سببها كلمة قالها إنسان فأصبحت لقبا ، وهناك أسباب أخرى للتلقيب فمن أمثال الكلمة التى صنعت لقبا لقب (تجوب) لثور بن كنده لأنه قال : جئت أجوب إليكم الأرض فلقب (تجوب) ، وهذا التلقيب امتداد لتلقيب النابغة ومسكين الدارمي وأمثالهما .. لكن فى التأريخ اليمني أسباب أخرى للتلقيب من أمثال لقب بني السحولي : من قضاة بني شجرة الحداء وقد فسر هذا السبب محمد بن إبراهيم السحولي فى أرجوزه أشار فيها إلى سبب لقبهم :

وذاك إن قافلـــه

من السحول واصله

فنزلت بدارنـــا

بالقرب من جيراننا

فى ساعة الميلاد
لأحد الأجداد
فقيل ذا سحولي

فسبب هذا اللقب لا ينتسب إلى لفظة قالها الملقَّب على حد تعبير إبن رشيق فى تعليل ألقاب بعض الشعراء ، وإنما سببه حادثة اعتيادية لأن إناخة القوافل المسافرة كانت من يوميات الناس ، ولعل تلك القافلة التى جاءت من السحول إلى بني شجرة بالحداء كانت ذات أهمية خاصة ، حتى تسمى المولود يوم وصولها بالسحولي نسبة إلى المكان الذى جاءت منه القافلة وهو (سحول بن ناجي فى لواء إب) أو (سحول صعدة) ، فلقب السحولي يشير إلى عدة ألقاب جاءت من أسباب مغايرة لأسباب الألقاب الشعرية الكتابية ، وكان لقب بيت السحولي من الألقاب المدونة لمكانتهم العلمية والسياسية ، لأنهم كانوا وزراء أئمة فى القرن السابع عشر والثامن عشر ، ومن الذين توارثوا التعليم والمناصب المتفاوتة ، فإذا كان لقبهم بسبب وصول قافلة من السحول صادف وصولها يوم ميلاد أحد أجدادهم ، فإن من السهل معرفة أسباب تلقيب بيوت اليمني المنبثة فى أكثر من مدينة فى اليمن ، وقد كانت صنعاء وما حولها تسمي من سماره إلى قعطبة باليمن الأسفل وأحيانا اليمن بلا صفة ، فلعل أسباب تلك الألقاب آتية من ميلاد أفراد فى يوم وقوع حادثة فى إب أو تعز أو في يوم سفر أحد أفراد العائلة إل تلك البقاع أو وصوله منها ، فقد كان السفر إلى المناطق الوسطى وتهامة ضربا من المغامرة ، كما كان الوصول منها بالنجاة ضربا من الأفراح ، فربما كان لقب اليمني أو بيت اليمني بسبب سفر إلى اليمن الأسفل أو بسبب إياب منه بدليل هذه الألقاب الكثيرة وبالأخص فى صنعاء وذمار وضوران والحديدة ، وإلا فما معنى يمني فى اليمن ؟. ممكن قياس التهامي فى صنعاء على اليمني لنفس السبب ..

صحيح أن هناك الألقاب المنسوبة إلى الأماكن ولكن فى خارج منطقة الملقب ، فيلقب الآتي من آنس إلى صنعاء (آنسي) كالحيمي الذى ينتقل من الحيمة إلى صنعاء وأمثال هذا كثير فى بلادنا وسواها ، فقد جاء لقب (المعري) عند رحيله من المعرة إلى بغداد ومثله (ياقوت الحموي) بعد إنتقاله من حماه إلى بغداد ، فالألقاب المنسوبة

إلى المكان تأتي بسبب مغادرة المكان إلى سواه ، وذلك لأن أهل المدائن كانوا يسألون كل وافد عن المكان الذى جاء منه و لم يسألوه عن اسمه ، فيقولون من اين الرجل ؟ فيرد : من مدينة كذا أو قرية كذا ، على عكس الجاهليين الذين كانوا يشيرون إلى القبيلة لا إلى المكان ، فإذا قيل للجاهلي ممن الرجل ؟ أجاب من (قضاعة) أو من (تميم) أو من (سهم) أو من (بجيلة) .

لهذا كانت الألقاب المنسوبة فى الجاهلية مربوطة بالقبيلة : تميمي ، خزاعي ، عبدري ، هذلي .. أما عندما تسمت الأمصار والأقطار والقرى حل محل النسبه إلى القبيلة النسبة إلى المكان : معري ، حموي ، صنعائي ، همداني ، خوارزمي ، ترمذي ، نسئي ، وهذه الألقاب المنسوبة إلى العشائر والأماكن لا تشي بمدح ولاتنم على ذم ، لأن سببها غير قولي وغير عاهاتي وغير أخلاقي . وإنما هو نَسَبي إلى المكان أو العشيره .

إذا كان بعض الشعراء والكتاب يحملون ألقابا غلبت على أساميهم أو أصبحت لهم أسماء بسبب أقوال قالوها من أمثال : (صريع الغواني) : مسلم بن الوليد ، أو من أمثال : (حيص بيص) فإن هناك أسبابا غير قولية كالسحولي واليمني كما سبقت الإشارة ، غير أن هناك أسبابا مكانية غير السابقة فالحاطب الذى يرتاد كل يوم شعبا واحدا يأتي لقبه من تلك المواظبة على ذلك المكان ، كالهريني وهو أحمد بن عيسى اليريمي فإنه لقب بالهريني لأنه كان يقصد كل يوم شعب (الهرين) ، فكان لقبه إما تفكهي لاقتصاره على ذلك الشعب أو تنويهي إلى أن له فى ذلك الشعب غرضا غراميا مثل الحاطب الراعي الذى يرتاد أكثر أيامه مرتعاً واحداً كمثنى الأفقي الذي كان يرتاد أكثر أيامه وادي (صبير) فلقب بالصبيري .

فتلقيب هذين وأشباههما من نسيج كثرة ورودهما أماكن معينة ، فكانت تلك الأماكن سبب تلقيبهما .

على أن هناك أماكن تحمل ألقابا كالناس مثل : دار الباولات ، لأن تلك الدار بنيت من دخل بانيها من نقود المحاكات التي كان دخل الموقف الواحد باوله أي : أربعة فلوس بصرف اليوم ، فقد تسمت تلك الدار (دار الباولات) وبطول

الإستعمال سموها الباولات وهى إحدى دور ذمار مثلها دار الزبيب بصنعاء لأن فيها مخازن للزبيب فتسمت بدار الزبيب وبطول الاستعمال تسمت الزبيب كذلك تسمت بعض البيوت الحديثة ببيت الصلصة لأن بانيها كان مسئولا على مطابخ عسكرية أو أمنية أو مدرسية وكان يستغل بعض ما تحت يده في المطبخ غير أن هذا التلقيب المكاني مقصور على الحارة والحارات المجاورة ، كذلك الأماكن التى تقع فيها أحداث فإنها تغير اسمها القديم ، مثل (سواد حزير) الذى تسمى بعد مقتل الإمام يحي عند المناطق الوسطى (قاع الإمام) ، ومثله قاع الوطية الذى تلقب فى الخمسينات بقاع الجراد نتيجة شجار وقع فيه ليلة صيد جراد ، فللأماكن ألقابها كالناس ولألقابها أسباب كأسباب الألقاب البشرية ، إلا أن هذه الأسباب تختلف عن أسباب ألقاب الشعراء والكتاب الذين دون التأريخ أسماءهم وألقابهم وعلل كل لقب بقول للشاعر أو صفة للكاتب ، على أن تلك الأسباب ممتدة الشبه إلى غمار الناس ، فقد تلقب أحد المثقفين فى الستينات من هذا القرن (بالتلاحم) لكثرة ماردد عبارة التلاحم فى خطاباته وكتاباته ، وكان هذا التلقيب سياسيا من قبل الذين يناوئون أفكاره ، وربما كان شخصه يقبل ذلك اللقب وقد يكون سبب اللقب استلطافيا ، كذلك الرجل الذى كان يطوف المزارع ابان إنباتها فيسألونه عنها فيرد : لقد أصبحت المزرعة الفلانية كبائع : أى نبات متجاور متداخل ، فأصبحت عائلة ذلك الرجل (بيت كبائع) ، فسبب هذا اللقب ترديد الملقب عبارة معينة لقب بها وأصبحت ممتدة فى ذريته ، على أن هناك ألقابا لا تبدو لها أسباب ، وبالأخص ألقاب الأصدقاء لبعضهم وما أكثرها ، وقد تكون أسباب هذه الألقاب حلاوة حديث الملقب بكسر القاف ، فما أكثر الذين يلقبون غيرهم ولا تثبت ألقابهم على أولئك الملقبين ، على حين ينطبق بعض التلقيب . على الملقب بمجرد نطقه كأحد العسكريين الذى لقبه رفاقه بالصاروخ لسرعة حركته وإصابته للأهداف فانطبق عليه التلقيب من أول نطق مع أنه ليس من معسكر الصواريخ ، فأسباب الألقاب تأتي من حامل اللقب لصلاحية اللقب عليه أو لتأثير الذي أطلقه عليه حتى صار اسماً . فقيل كاد المسمّي أن يخلق .

فهل هذه الألقاب وأسبابها خاصة بالرجال ؟ .

إن الألقاب المدونة لا تشير إلى لقب امرأة معروفة إلا خرقاء التيمية التي غلب عليها لقب (تمام الحج) لقول كُثَيِّر فيها :

تمام الحج أن تقف المطايا

على خرقاء واضعة اللثام

ولقب زوجة الخليفة المعتز التي لقبت بقبيحة لفرط حسنها ، غير أن هذا لا يلحق بالألقاب وإنما يلحق بالصفات العكسية كما وصفوا الملدوغ بالسليم وكما وصفوا الغراب بالأعور لحدة نظره وكما أطلقوا على الأعمى لقب البصير ، فالصفات العكسية كالألقاب ولا تلحق بها ، لأن أسبابها مختلفة ودلالاتها مغايرة ، فقد وصفوا الأعمى بالبصير من قبيل التأدب ووصفوا الملدوغ بالسليم من قبيل التفاؤل بشفائه ووصفوا الجميلة بالقبيحة لصرف العيون عن حسنها أو لاشتهارها بفرط الجمال ، حتى أن هذا يأتي في التفكه الاعتيادى كما يصف الأب إبنه الكسول بالنشيط أو كما يقول الذي نال القليل لمعطيه : لقد أسرفت فى الجود ، فالصفات المعاكسة للموصوف شبه ألقاب ، لأنها تتصل بألقاب أو صفات لقبية ، على أن الألقاب أقسام : لقب عن قول قاله الملقب ، ولقب سببه النسبة إلى مكان ، ولقب سببه النسبة إلى عشيرة ، بالإضافة إلى الألقاب الناشئة عن عاهات جسدية ، كالأعشى وذي القروح ، وهذين أقرب إلى الصفة ، أما الذي هو لقب فهو مادل على مدح أو ذم كما سبق التنويه ، ولعل الألقاب فى اليمن أوسع دلالة وأكثر أسبابا ، فقد تلقبت بعض الأماكن من أسباب بنائها أو من أشكالها من أمثال : جبل كنن فقد قيل : إنه كان مكن الجن ، وكالجوف فقد قيل : إن أسباب لقبه أن مائة ناقة ماتت فيه ووجدوا الذئاب ميتة فى أجواف النياق ، فتسمى بالجوف وكان اسمه (عراد) حسب إشارة الهمداني ، فأسباب الألقاب متعددة كتعدد الألقاب ، وعلى اختلاف دلالتها فإنها من الظواهر الاجتماعية التى تكونها الخلطة وتساجل الأحاديث والتفكه ، فالألقاب تختلف عن التسميات إذ أسباب التسميات ثقافية ، أما أسباب الألقاب فقد تتأتى من الثقافة ومن الذكاء الاجتماعي وقد لا تحتاج إلى الثقافة بدليل وجودها في الأميين وفي الأمم البدائية ، لأن الألقاب تتألق من حركة الناس والكائنات أو من أقاويل شعرية أو عفوية أو اعتيادية ، على أن الألقاب بمختلف دلالاتها وأسبابها تحدد الأسماء ، فما أكثر ما تتشابه أسماء الناس وأسماء آبائهم فلا تميزهم إلا الألقاب ، وبالأخص في دواوين الحكومة وفى المدارس والمعسكرات وفى كل أماكن التجمع ، فالألقاب تميز متشابهي الأسامي وتمنع الاشتباه فمهما كان نوع اللقب فإنه سمات التمييز ، وقد إعتاد الناس فى كل العصور تحمل الألقاب سواء كانت

دالة على المعائب أو المناقب ، ونتيجة توارث الألقاب واعتياديتها تمايزت ألقاب العلماء والوزراء على ألقاب أبناء الشعب ، فكانت ألقاب العلماء مقرونة بالدين : كجلال الدين السيوطى ، ضياء الدين إبن الأثير ، عز الدين كما انضافت ألقاب الوزراء والملوك إلى الدول . كركن الدولة ، كعضد الدولة كسيف الدولة كنظام الملك . ولعل الألقاب تتوفر بصورة أكثر فى الشعوب التى لا تتوارث تقاليد الكنى كاليمن ومصر ، فإن ندرة الكنية فيهما تسببت فى زيادة الألقاب للتمييز وللتفكه والتعييب ، أما الأقطار التي ترادف فيها الكنية التسمية فإنها قليلة الألقاب ، وأشهر الأقطار بالكنى العراق والشام فإن كل رجل يتسم بكنية من بدء شبابه فيكنى قبل أن يكون أبا باسم أبيه ، فإذا كان اسم الأب سمير واسم الابن هشام فإن هشام يكنى بأبي سمير حتى ينجب ولدا فيكنى أبو فلان وإذا لم ينجب فتبقى كنيته الأولى كذلك النساء إلا إنهن لا يكنين إلا عند الإنجاب فتصبح فلانه أم فلان أو أم فلانه ، ولا يدعى أحد باسمه العلم فى نطاق الأصدقاء والمعاريف ، لهذا كانت أغلب الألقاب فى العراق والشام أكثرانتسابا للمهنة كالحداد والنجار والدهان والنقاش واللحام والخياط .

صحيح أن لقب المهنة شائع فى كل الأقطار إلا أنه أكثر شيوعا فى البلدان التي تعد الكنى مرادفة للأسماء أو تحل محلها ، أما في اليمن فإن الكنى نادرة وغالبا ما تكون أسماء ، فأبو بكر اسم ومثله أبو سلامة وباكثير ، ولعل اتخاذ هذه الكنى أسماء ممتدة من ثقافة الأسما التى تعرف الصِّديق بأنه أبو بكر ، وقلما تشير إلى اسمه العائلي ، فاختلاف التقاليد العائلية والاجتماعية من أسباب تعدد الألقاب والكنى وتنويع أسبابها ، لأن الكثافة السكانية والاختلاط يستدعي ألقابا أو كنى لكى يعرف الداعي من دعا ويعي المجيب من ذا نادى ومن المنادى ، فللألقاب دلالة اجتماعية وإن كانت لا تدل على الثقافة ، فإنها تدل على معرفة أسباب التلقيب وعلى قيمة الألقاب على مختلف دلالاتها .

فقد قيل : لكل مُسمّى من اسمه نصيب » ولعل هذا ينطبق على أفراد ولا ينطبق على سواهم ، فما كل من تسمى (صادقا) مجبولا على الصدق ، ولا كل من تسمى (أمينا) مطبوعا على حمل الأمانة ، على حين قد يصدق (سعيد) ويكذب المسمى (صادق) ويؤمَن (ذياب) ويخون المسمى (أمينا) ، ولعل مقولة : لكل مسمى

من اسمه نصيب أصدق على اللقب لأنه يأتي عن اختبار بحامله ، غير أن اللقب والتسمية لا تخلوان من دلالة صادقة ، وربما صوّبت المقولة على من ينطبق عليه وصفه واسمه مثلُها مَثل هذا البيت :

ما إن ترى العين يوما أيما رجُلٍ
إلا مِن اسم له فيه ومن لَقَبِ

ذلك لأن اللغة الأدبية تعلل بالاسم قيمة المُسمى ، وباللقب التزييني مكانة المُلقَّب ، أما الكنى فليس لها أسباب معروفة وكلما قال عنها النحاة هو : وجوب تقديمها على الاسم : كـ أبي بكر الصدّيق كـ أبي حفصٍ عمر ، كـ أبي تراب علي .. ولعل تقديم الكنى على الأسامي يرجع إلى دلالتها أو لتمييز حملتها ، فهي تسبق الاسم ولكنها لا تغني عنه ، على حين تغني الألقاب عن الأسماء أو تنوب عنها أو تنسيها ولكنها لا تسبق الاسم عند النحاه ، ذلك لأن الألقاب تشي بالمضامين الاجتماعية والعملية كما تشي الأسماء بثقافة الآباء والأمهات وبحذق المنجمين بالذين يستسمون أولادهم من كتبهم وبمقتضى طوالعهم ساعات الولادة ، فتجربة التسميات والألقاب في اليمن لا تنفرد عن تجارب الشعوب من كل الوجوه ولا تفقد الخصوصية من بعض الوجوه .

• • •

مسألة الحياة والموت .. فى الحكمة الشعبية

يبدو الوصف بالحكمة ، والنعت بالحكيم أعلى غايات المدح منذ القدم ، لأن هاتين الصفتين أطلقتا على كل ذي نظر بعيد ، وعلى كل مبدع للأقاويل التجريبية ، فإذا كانت ترجمة « فلسفة » هى حب الحكمة . فما هي الحكمة ؟.

إنها شيء وحبها شيء ، فما كل محب للحكمة يصيبها وإن تعلق بها ، لأنها لا تنال بالحب وإنما بالخبرة وبالمزيد من المعرفة باعتبارها حصيلة عرفان واختبار .. فالحكمة نظرية معرفة ووليدة المراس الفني لأن اللغة التي تفوه بها منتزعة من رهافة اللغة الشعرية ومن ثقابة النظر الفكري ، وبهذا اشتهر أعلام بالحكمة ، لأنهم استشفُّوا العواقب من المقدمات والسر من العلن ، كما روي عن (لقمان الحكيم) أنه كان يقول بعد كل قتال : وماذا بعد ؟ .. ومن هذا السؤال لم يعد يفرح المحارب بفوز الجولة الأولى ، لما يترتب عليها من نتائج عكسية ، مثل (لقمان الحكيم) « بزر جمهر » الحكيم الفارسي الذي اتصف بالحكمة عن نظرية معرفة ، ومن ماثوراته : ان البعوضة تدمي عين الأسد ، ومنها أخذ العرب قياس خطورة الصغير على الكبير كما في هذا الأثر : قد يضع الله سرّة في أضعف خلقه ، مثل بزر جمهر « الحكيم بيدبا » الذى أنطق الحيوانات بأفكار الناس ، وألف من أحاديثها ومكائدها كتابه الشهير « كليلة ودمنة » ترجمة عبدالله بن المقفع فى القرن الـ ٨ م وهذا الكتاب جمع بين التعبير الأدبي والتفكير العلمي والرأي الحكمي ، وعلى منحاه أو قريب منه نحا الأديب الفرنسى « لافونتين » وإن اختلف إنطاقه للحيوان بعض الشيء عن إنطاق الحكيم الهندى « بيدبا » وبلافونتين وبيديا تأثر الشاعر « أحمد شوقي » فى الجزء الرابع من ديوانه ، إذ أدار فيه الحوار البشري على ألسنة الحيوانات وكان أثر « لافونتين » على شوقي أشد من تأثير مؤلف « كليله ودمنة » رغم اتباع شوقي لتقاليد الأدب العربي وما ترجم إليه ، ومن الواضح أن الحكم التجريبية التي كانت تدور على ألسنة الحيوانات عند هؤلاء الثلاثة توخت الإغراب فى طريقة التعليم ، لأن الأفكار الناطقة

جاءت من العجماوات : كالأسد والنمر والثعلب والأرنب والثور والذئب والهر ، وهذا الاحتيال الفني فى التعليم الإنساني يعجن الحكمة بالفن ويمزج الفكرة بإيقاع أدبية العبارة كنسيج واحد ، فالحكمة أدب وفكر ونظرية تجريبية وتجربة عن ثقابة نظر تتقولب فى مقولة قصيرة ، أو فى حوار مقطع الجمل ، كما نلاحظ فى كتاب كليلة ودمنة أو فى مقولات « لافونتين » أو فى أشعار الجزء الرابع من ديوان شوقي على أن الفترات التى ألفت فيها هذه الكتب أو ترجمت كانت موسومة بالقمع ، حتى قيل إن إعدام (إبن المقفع) كان بسبب ترجمة كليلة ودمنة إلى العربية ، لأنه قصد بترجمة ذلك الكتاب نقد سياسة عصره بإسلوب غير مباشر ، ومثله « لافونتين » فى صعوبة فترة تأليفه للمقولات ، وكذلك شوقي فإنه ألف الجزء الرابع من ديوانه فى عنفوان الصراع بين الأحزاب وبعضها وبينها وبين القصر الخديوي الذي كان ينتمي إليه شوقي تربية ومصلحة وينتمي إلى الشعب شعريا وثقافة .. فالحكمة عند هؤلاء الحكماء استشارة العقل فى معرفة مخبئات الواقع وإن رمزوا بلغة الحيوان إلى واقع الإنسان أما الحكمة الشعبية فهي تستخلص الواقع الحياتي مباشرة ، كما تستخلص واقع الموت مباشرة وألمع مميزات الحكمة الشعبية أنها ترافق العمر الإنساني مرحلة مرحلة : من بكاء الميلاد إلى حشرجة الموت ، فترى الميلاد خروجا من رغد ودخولا فى صراع على حد تعبير هذه الحكمة : من خرج من بطن أمه لاقى ما يهمه .

هل نظر الحكيم إلى تجربة الوليد من خلال تجربته ؟ أم أنه صدر عن تأمل شعري كابن الرومي الذي يقول :

بما تؤذن الدنيا به من صروفها
يكون بكاء الطفل ساعة يولدُ
وإلا فما يبكيه منها ، وإنها
لأ فسح مما كان فيه وأرغدُ

إن الحكمة الشعبية تلتقي هنا مع التخيل التفلسفي ، عند إبن الرومي) الذي هو من كادحى الشعب ، إلا أن الحكمة ترى متاعب الحياة ضريبة للميلاد ، دون أن

تشير إلى البكاء ساعة الولادة ، ودون أن تشير إلى تهديد الدنيا بأذاها إلى الوليد فى مهده كما أشار إبن الرومي .

إذن فالحكمة تدعو إلى توطين النفس على الحوادث ، لأن الولادة أول ميدان الاصطراع ، ولكن نعمة الصبا تذهل الطفل عما سوف يلقى ، لأنه مكفي الحاجة بالأب والأم الذين يكدحان نيابة عنه لهذا تعبر الحكمة عن الطفل والطفولة هكذا : الجهل سلطان العمر ، لاتقصد الحكمة الجهل الذى هو ضد العلم أو عكس العقل كما قصد المتنبي في قوله :

ذو العقل يشقى فى النعيم بعقلِهِ
وأخو الجهالة فى الشقاوة ينعمُ

لأن الحكمة الشعبيه تقصد بالجهل غضارة الصبا وخلو كاهل الطفل من تبعات الحياة ، كما أشار شوقي بهذا إلى كل الأطفال .

خليون من تبعات الحيـاة
على الأم يلقــونها والأبِ

فالطفولة فى منظور الحكمة سلطان العمر ، وإن عبرت عن الطفولة بالجهل على اصطلاح اللغة العامية ، فإن هذا المصطلح لا يخلو من دقة فهم ، لأن الطفل خلو من مرارة التجربة ومن خبرة المعاناة ، فهو كالذي لا يعلم لأنه لم يصل إلى نقطة التعليم ، وكل ما يتعلمه فى صغره : هو محاكاة الكبار عن حس باطني بوصوله إلى ما وصل السابقون إليه ، فالجهل سلطان العمر إشارة إلى الهناء الطفولي وقياسه بالسلطان تصور لنعيم السلطنات ، وعندما يصل الطفل إلى الشباب تستخلص ـ الحكمة تجربة عن حياته ، كما أن الطفولة تزحف إلى الشباب ، فإن الشباب يركض إلى الكهولة كما تقول الحكمة : الشباب ضيف لا يعود ، فهنا إشارة إلى سكرة الأحلام قبل أن تصحو على مرارة توديع الشباب ، وعندما يصل الشاب إلى سن الأبوة يجد الحكمة الشعبية متابعة له محيطة بمعاناته ، لأن الذي كان طفلا أصبح شابا ، والذى كان شابا نشوان الأحلام أصبح أبا يحمل مسئولية حالمين من بنيه ، فينقلب

هناء طفولته وسكر شبابه إلى هول ، كما تقول الحكمة : من أعول أهول ، أو « المعول مهول » وذلك لعبء أحماله وبالأخص إذا كان كثير العيال قليل المال ، لكن الحكمة لا تنحصر فى الفقير ، وإنما تتعمم على كل ذي عيال : للخوف عليهم من المصير ومن غوائل الطرق الحياتية ، لأن الحكمة تقرن العيال بالأهوال بغض النظر عن ظروف المعيشة البيتية ، وإن كانت الحكمة مستخلصة من حياة البؤس وعندما يصل عمر الإنسان إلى عجز الهرم يعطي الحكماء مفهوما عن الشيخوخة وقلة نفع العاجز ببنيه وأهله وصحبه فتقول الحكمة عنه من داخله : ياخير الأصحاب ياعيني ويارِكبتي .

فالحكمة الشعبية تصحب العمر وتقبس أفكارها منه ، وكأنها رصد أمين لحياة الإنسان من بدايتها بالولادة إلى أختتامها بالموت والرصد لتجارب الفرد رصد لتجارب المجتمع لأن الفرد قشة فى تيار الملايين أو خيط من النسيج العام ، وهنا تكتشف الحكمة قيمة الموت كتجربة خلاص : من مات اليوم سلم هم غدوه .

لا تقصد الحكمة شابا أو شيخا ، وإنما ترى موت اليوم منجاة من كوارث الغد ، وإن كانت أكثر إلماحا إلى راحة الشيخ من تعب العمر ومِنّة الأهل .. يارب لا يهثي ولا يغثي .

تتقولب الحكمة فى شكل دعاء للعاجز ، حتى لا يهثي أى لا يهون على أهله ، ولا يغثي أي لا يتعب أحد بتحمله ، كما تشير هذه الحكمة الآتية : الموت ستر . وفي هذه الحكمة إشارة إلى العجز وتغطيته بتراب القبر ، الذى تسميه عشرات الحكم بالبيت الدائم ، أو تشير إليه بمثل هذا اللمح : البيت حيث البيت .

فهذه الحكم تنتظم الحياة العادية مواكبة لها من أول خيوطها إلى انقطاع أنفاسها ، ولكنها لا تقف عند السيرة الاعتيادية للأيام وللاناس السائرين معها ، وإنما تتغلغل فى التقلبات والتغيرات واختلاف الحظوظ ، وتوقد المصابيح أمام التجارب الحياتية بكل تفاصيلها كهذه الحكمة : من غرس شجرة باع البقرة ، ومن ربى عيال أبصر رجال ، ومن تلم بلسن شهرين ويعجن .

فهذه الحكمة أو الحكم عميمة الإضاءة حول الوسائل وغاياتها : فمن غرس شجرة باع البقرة . لماذا ؟

لأن الأشجار لا تثمر أعلافا للبقر ، ولأن الأشجار بطيئة الأثمار فالحكمة تدعو إلى معرفة الغاية لكي يوطن الإنسان لها نفسه ، فالشجرة مرجوة الخير لكنها بطيئة النفع . فبماذا يعلف الفلاح بقرته ؟

إن الحكمة تشير إلى تعدد المرافق ، لأن غرس الأشجار يثمر بعد سنين ولا أطول من هذه المدة إلا مدة تربية الأولاد إلى أن يصبحوا رجالا نافعين ، أما الأقرب نفعا فهو زرع البلسن أو « تلمه » لأن العدس المسمى بالبلسن محليا أسرع إثمارا ، فليس بين زرعه وعجنه إلا مدة شهرين ، فهذه الثلاث الحكم نظرية معرفة إلى الغايات وتفاوت عظمتها ، ولعلها تفضل الأمد الأطول لأنه أضمن نفعا ، فتربيه الأولاد أضمن لتفجير الخير المتواصل ، لأنهم يشغلون عدة ميادين أكثر من غرس الأشجار وحصاد العدس هذه أعم نظره وأدنى إلى الفلسفة لأنها تتوخى طرح الحكمة التعليمية للوازم الحياة والأحياء ، لأن الأيام سريعة التداول والتناقض ، وهذا ما تفطن إليه الحكمة التالية التى ترى للحياة إقبالا وإدباراً ، ولا يمكن دفع إقبالها إذا صفت أورد أدبارها إذا تجهمت كما تنص الحكمة : إن أقبلت باض الحمام على الوتد وإن أدبرت بال الحمار على الأسد .

تحتم الحكمة ضرورة التقلبات وتتناول لهذا ما يشبه المستحيل لاقبال الحياة وما يشبه الممكن لادبارها ، فتتصور الذي أقبلت الدنيا عليه يحقق المستحيل بدون جهد ، حتى أن الحمام تبيض على مشاجب بيته أو أوتاده ، مع أن المشجب لا يمسك بيضة الحمامة لدقته ، ولكن الحظ المقبل يحقق المستحيل فتبيض الحمام على المشاجب عند إقبال الدنيا ، كما يبول الحمار على الأسدحين يدبر عنه سعد الحظ ، والتعبير بالحمار والأسد كالتعبير ببيض الحمام والوتد كإمكان ما لايمكن .

فمن يتصور أن الحمار يستطيع الدنو من الأسد فى الأحوال الاعتيادية ، ولكنه يبول عليه حين تختل الموازين فيضعف القوي ويقوى الأضعف ، وما أكثر وقوع

هذا فإقبال الحياة وإدبارها أغنى مدد التجارب الفكرية ، كما يقول الجاحظ : لولا المحنة لما كانت الفكرة .

لهذا توالت النظرات الحكيمة إلى اختلاف الأطوار وإلى تفاوت الحظوظ ، حتى كأن البعض لا يصلح إلا للحظ السيء ، كما تقول هذه الحكمة الجارية مجرى المثل :
فى عرس اليتيمة غلقوا باب المدينة .
لماذا تغلقت المدينة فى ذلك اليوم ؟

لأن الحكمة رأت اليتم لزيم الحظ السيء ، فكان بؤس عرس اليتيمة نتيجة لتيتمها فى الصبا ، وهذا ما ركز عليه **نجيب محفوظ** فى رواية « **بداية ونهاية** » كان أول أحداثها موت أبى العائلة وتيتم ثلاثة أولاد وبنت وترمل أمهم ، فكانت هذه البداية السيئة مصدر الشؤم الذى لاحق العائلة من فضيحة « حسنين » إلى سقوط نفيسة ، المفقودة الجمال الباحثة عن الحب ، ورغم أن أحد الأخوة أصبح ضابطا والثاني مدرسا ، والثالث بائع مخدرات ، فإن الشقاء ظل يمد بدايته فى حياة العائلة ، حتى انتهت الرواية كما ابتدأت بالمأساوية ، لأن فضيحة — نفيسة — سببت غرقها وغرق أخيها الضابط فى النيل لجوءا إلى الانتحار من العار ، على أن هذه ليست قاعدة فى حيوات الناس ، فما أكثر ما عاكست النهايات بداياتها وما أكثر ما سبب اليتم نبوغ اليتيم ورموقه ، وأعلى مثل محمد رسول الله « ﷺ » غير أن الحكمة الشعبية تشبه المثل فى استخلاص الفكرة من ظاهر الحادثة بدون تعليل وبدون استغوار الأسباب ، فماكل يتيمة تعدم الفرح وهناء المستقبل ولاكل أسد يسقط تحت حوافر الحمار ، إن مسئلة إقبال الدنيا وإدبارها مصادفات خفيات الأسباب ، ولعل الذي يرقى مفاجئة ويسقط مفاجئة من صنع مصادفات عابرة ، لأنه لم يحقق النجاح بجدارة الكفاءة فكان ترديّة بسبب زوال ظروف المصادفة ، كما هو شأن التغييرات التى لا تعرف التمهل فهذه الحكم عن الحظ لا تمد النظر إلى الجداره ، لأن العمل الصحيح والمتواصل يجعل الجدير أهلا للحظ إذا ثم حظ ، بل أنه يحقق حظوظه على أي وجه وفى الوقت المناسب ، إلا أن الحكم الشعبية نشأت فى ظروف البؤس وظروف توارث النجاح ، حتى رأت المشئوم رهينا لشئومه ، كما رأت سعيد الطالع صديق الفرص ، كما تقول

هذه الحكمة : الخير يلحق أهله والشر يعرف أهله .

والخير والشر هنا : الهناءات والمآسي أو الغنى والفقر .

ولعل هذه الحكمة من نتاج ظروف عقيمة لم تهز ركودها التحولات ، أو لعل قائل الحكمة لا يعرف أن للثروات مشاكلها الأفدح وإن الهناءات قصيرات العمر ، مع أن فكرة هذه الحكمة تنتمي إلى الفلسفة الأفلاطونية بشكل طبقي آخر .

ألم يعتبر (**أفلاطون**) الحكم أصلح لطبقات والمحكومية أصلح لطبقات ؟ بل اعتبر البعض أهلا للسيادة والبعض أهلا للعبودية ، وهذا التحديد مفقود الأساس كما برهنت التغيرات فحكم المحكوم وتنحى الحاكم فى أكثر من فترة ، كذلك الحكمة الشعبية مفقودة الأساس التطوري وبالأخص فى نظرها إلى الثبوتية وتوارث السيادة والسعد فليس الخير مقصورا على أناس بأعيانهم ولا الويل مقصورا على أناس بأعيانهم ألم يحكم المماليك فى اليمن سنوات وفى مصر نحو ثلاثة قرون ؟ ألم تتحول جيوش الحكام المعاصرين إلى جيوش الشعب ضد الحاكمين فى أكثر من قطر ؟ مهما تكررت الحكم الشعبية فى هذا التصور ، من نوع الحكمة السابقة ومن نوع هذه الحكمة : الحجر تلحق الضعيف .

إذا كانت الحكمة تعني بالضعيف الفقير فلا تخلو من قصور نظر ، لأن الفقراء أقوى على تحمل الكوارث ودفعها ، أما إذا كانت تعني بالضعف العجز فهي صائبة النظر ، غير أن العجز ممكن للغني والفقير ، ومع هذا فإن الحكمة عصير رؤية شاهدة ولكنها مزمَّنة نصياً بزمن قولها وموصولة بثقافة الماضي البعيد والقريب ، من أمثال الحكمة الآتية [بخت الشريفة أعمى إن دججت جت حداء أو ضمجت جت هجا أو رملت ماحد جاء] .

فالمعاكسات والإحباطات مرافقات لأعمال الشريفة : إذا ربت دجاجا جاءت الحداء لاختطافها واختطاف بيضها ، وعبارة جاءت حداء تشير إلى غيابها قبل أن تربي الشريفة دجاجا ، كذلك ضمجت وهجا ، التضميج خبز فضلات الأبقار

والأغنام والإبل فى شكل أقراص تجففها الشمس لكي تصلح وقودا فإذا عملت الشريفة هذا جاءت السحائب الماطرة أو الهجا على حد لغة الحكمة لكي تحبط ذلك الوقود وتحوله إلى وحل ، أما الفقرة الثالثة من الحكمة فتشير إلى حظ الشريفة فى غياب الزوج عند ترملها ، لكنّ لماذا انتخبت الحكمة « الشريفة » لهذه الإحباطات الجارية على كل الناس وكأن الشريفة خاصة بالإحباطات العامة ؟.

إن لهذه النظرة منظورا اجتماعيا ثقافيا فى اليمن ، لأن الشريفة هنا من النساء العلويات ، وكان أغلبهم أقسى الناس فقرا وأكثرهم تميزا بالثقافة وبالعلو الطبقي ، ومع هذا كان أغلبهم من البائسين ومن المغلقين عن التزويج من غير طبقتهم كالسلاطين وكبار الشيوخ ، هذه هي واقعية تجربة الحكمة ، أما جذورها التأريخية فترجع إلى أزمنة اضطهاد العلويين وتقتيلهم وتشريدهم على أيدي الأمويين والعباسيين حتى قال موسى الكاظم : من أحبنا أهل البيت فليعد للبلا جلبابا » فكأن البؤس لزيمهم ولزيم ذرياتهم ولزيم من والاهم كما عبر هذا الأثر السابق . من أحبنا أهل البيت فليعد للبلاء جلبابا .

فلم تقتصر المحنة على العلويين وإنما امتدت إلى أتباعهم ومحبيهم كأحزاب محظورة فى الظل السفياني والأموي والعباسي ، فللحكمة الشعبية مستقى ثقافي وواقع اجتماعي ، ولكن هذه القاعدة غير دائمة الجريان بعد أن أصبح العلويون حكاما فى أكثر من مكان من منتصف القرن التاسع م ، ومع هذا لم تعدم نظرة الحكمة واقعها ، فلم يحكم كل العلويين وإنما حكمت أعلى رؤسهم وظلت الغالبية منهم كسائر المواطنين فى ظل « المعز » بالقيروان ومصر ، وفى ظل « **الهادي يحي بن الحسين** » فى صعدة .

فهل كانت الحكمة الشعبية تنتظر للشريفة حظا حسنا فى الحياة المعيشية كحظها فى النسب البيتي .؟

إن هذه الحكمة التي جرت مجرى المثل عن الشريفة ودجاجها وضمجها وترملها تنطبق على مئات الحالات والأفراد ، ويتمثل بها الرجل والمرأة عندما تعاكس الظروف

الإرادة ، وبالأخص عندما يفاجىء العكس قبل توقعه .

هل هذه الحكم وما تنطوي عليه من مضامين اجتماعية تأملية ثمرة ثقافية منقرضة أو أفكار عهود منصرمة ؟

كل نظرة تتحول إلى أفكار قابلة الديمومة ، لأن الأفكار لا تموت وإنما يتغير مجراها وجريانها فتتطور منها بعضها وتشكل منها مغايرها ، بفضل أصوليتها ، فيكفي أن يفكر المرء لكي يستنطق ظروفه ، وبهذا التفكير والتعبير تتمايز المراحل الزمنية والتطور الثقافي ، وبمنهجية الدراسة للتراث يتميز الأصيل والمتأصل منه ، لأن التغيرات لا تتدفق من الفراغ .

• • •



الحكمة الشعبية .. اختيار الوسائل

على رغم محاولة « **الميداني** » تمييز المثل من الحكمة فى كتابه « **مجمع الأمثال** » فإنه لم يضع حدودا لغوية أو تفكيرية بين الأمثال والحكم ، وإنما يفصل بين الأمثال وما يجري مجراها على أساس أن ما يجري مجرى المثل هو الحكمة ، على حين المثل قائم على أسباب قصصية أو إحداثية أوجبت قوله وأجازت التمثل به فكان كما وصفه أبو هذيل العلاّف بأنه يجمع ثلاثة فنون : الايجاز وحسن التشبيه وصواب الحكم .

أما « **ابن أبي اصيبعه** » فى « **طبقات الأطباء** » فيرى حصافة الفكره أقرب إلى الحكمة أن لم تكن هي نفسها ، ويرى التعبير عن اليوميات والعاديات ــ مهما اتسم بالتفكر ــ أقرب إلى المثل أو هو المثل نفسه .. مثل هذا اصطلاح شعبنا فى المثل والحكمة ، فقد يستشهد بالحكمة ناسبا اياها إلى المثل : « كما قال المثل » ، وأحيانا يستشهد بالمثل ناسبا أياه إلى الحكيم : « كما قال الحكيم » . وذلك لتشابه الحكمة بالمثل والممثل بالحكيم وإن اشتهر أعلام بلقب الحكماء مثل لقمان الحكيم ، واكثم بن صيفي وبزرجمهر وبيدبا صاحب كليلة ودمنة والأحنف بن قيس .

إذن فلا يكاد الفرق يبدو واضحا بين المثل والحكمة ، لأن كليهما مطوي على فكرة وصادر عن تجربة ، ومع هذا يمكن اكتشاف الفروق الدقيقة بين الحكمة والمثل : الحكمة فكرة تعليمية لا تتردد فى الأحوال المماثلة لظروف قولها إلا من جهة الاسترشاد لا من جهة التمثيل ، أما المثل فيتردد حرفيا عند حدوث حالات مشابهات لحالة صدوره أول مرة .. وبهذا يكون المثل للشهادة على الحال لا للاستشهاد بالفكرة على مواجهة الأمور الطارئة ، فالحكمة تجربة منتزعة عن تفكير أكثر ، على حين المثل أقرب إلى البديهة من تأثير حالة ينطبق قولها على الحالات المشابهة ، دون أن يتوخى التعليم وإنما يتوخى التسجيل لما حدث من نوع : « سبق السيف العذل » فإن هذا القول أجمل الحدث دون أن يقصد اعطاء فكرة عنه ، فصار صالحا للانطباق على كل لوم يتلو الفعل ، لأنه لا يرده عن فعليته فالمثل صوت ماحدث يتردد عند حدوث مثيله .. على حين تحاول الحكمة استبطان ما حدث

واقتباس فكرة منه تكون دليلا إلى غيره ، قد تصلح الحكمة مثلا وقد يصلح المثل حكمه ، لكن من قبيل الاستشهاد بالأفكار ، أو الاستفادة مما قيل غير أن الحكمة انضج رؤية لانبثاقها من حكيم ، قد يكون ضارب المثل معروفا أو مجهولا وكذلك الحكيم قد يكون معروفا أو مجهولا إلا أن ضارب المثل ينطوي ويبقى المثل ، وينطوى الحكيم وتبقى الحكمة ، وبتناسي القائل أو مجهوليته تلحق الحكمة والمثل بالأدب الشعبي ، باعتبارهما من معطيات الشعب إليه وترديده منه مثل : مايوم حليمه بسر » ، على أن الحكمة الشعبية تشبه المثل فى السذاجة الحلوة وفى النكهة التى تتصاعد من عبير الأرض كما تشابه الحكمه والمثل فى بعد المرمى أحيانا كثيره ، وهذا لا يلغي الفروق الرهيفة بين الحكمة كفن تعليمي وأن تمثل الناس به ، وبين المثل كفن استشهادي وإن اهتدى المتمثل بفكريته .. ولعل المقتبسات الآتية تميز الحكمة من المثل حينا من فحوى التعبير وحينا من دلالته كهذه الحكمة : « **الصبر حكمة ولا عيرة على من صبر** » .

لماذا تنفي الحكمه العار عن الصبر أو العيرة على حرفية العباره ؟

لأنها ترى الصبر وسيلة لقهر القهر وليس تحملا له ، فالصبر مجرد استعداد إلى أن تواتي القدرة أو تحين الفرصة ، فالحكمة من الصبر أنه استعداد لتجاوز المكروه ، وقد قال الحكماء : أن الصبر صبران ، صبر على ظيم يّنتظر ، وصبر عن رضى .. ولا يكون الرضى بالصبر إلا لله .

فما الحكمه من الصبر ؟.

هو تحقق الممكن ، صحيح أن حرفية الحكمة لا تقول هذا ولكنها لا تنكر العار بالرضى عن الإخفاق ، فمعنى الصبر أن حكمة التأني أفضل أو اهدى لاكتشاف العواقب أو لاكتساب الاقتدار بدليل هذه الحكمة التى تصلح مثلا : « من صبر قدر ، ومن صاح شاعت علومه » .

فهذه الحكمة تقرن الصبر بالاقتدار لأنه الطريق المؤدي إليه ومجرد الضجيج من المصيبة يشيع أخبار الفضيحة ، فالصبر هنا آني حتى تحصل القدرة ، وتشترط الحكمة الصمت فى ظروف الصبر حتى لا يدل الصوتُ الخصمَ إلى استعداد الصابر لكي يتجاوز القهر الذي صبر عليه ، لأنه امرّ المرارات ، فقد قيل أن الصبر مشتق من

الصَبِر : النبتة الشائكة المُرّة المذاق ، وهذا الاشتقاق من هذه النبتة دليل التجربة فى النفس والخبرة وفى مشابهاتها من الكائنات ، ولم تظفر حالة من حالات النفس بالاشعار والأفكار الكثيره كما ظفر الصبر ، فاليه اتجهت الوصايا الحكيمة والأشعار المجربة من أمثال قول الأول :

سأصبر حتى يعلم الصبر أنني

صبرت على أمر أمرّ من الصبرِ

أو قول غيره :

تعودت مس الضر حتى الفتهُ

فاسلمني حسن العزاءِ إلى الصبرِ

غير أن هذين البيتين يشيدان بالصبر كفضيلة نفسية وكغاية فى ذاتها ، أما الحكمة الشعبية فى العبارتين السابقتين فهي ترى الصبر مجرد وسيلة تجاوز ، لأن الصبر لذاته يرادف الرضى بالذل أو تقبل العار ، فالصبر فى الحكمة الشعبية حسن استعداد وليس رضوخا للقهر ، لأن الحكمة الشعبية تختار لكل غاية وسيلتها المؤدية إليها أو المنسجمة معها ، فإذا كان الصبر طريقا إلى الخلاص من المكروه ، فإن الربيع وهو أبهج الفصول مجرد وسيلة لاستخراج كنوز الأرض فإذا لم توجد هذه الكنوز فلا فرق بين الربيع والشتاء كما تقول هذه الحكمة : « ما ينفعك دخول نيسان إذا ما يكون فى ترابك أغصان » الربيع والأغصان وسيلة وغاية تحقق كل منها الأخرى .

فما جدوى الربيع بلا غصون يرغدها لكي تطول وينبت أوراقها لكي تثمر أو لكي تهمي جمالا ؟. وما جدوى الغصون بلا ربيع تخلع أوراقها وترتدي أنضر منها ؟ فالربيع هنا أداة تفجير تستدعي مكان التفجير :

ما ينفعك دخول نسيان إذا ما يكون فى ترابك أغصان من العجيب أن أسامى الشهور فى أريافنا غير أسامى الشهور الشمسية والقمرية ، ولا تعرف شهرا باسمه

إلا شهر نيسان لاقتران وجهه بالخضرة والدفء ، ومع هذا فله اسم آخر فى قاموس الفلاحين : هو شهر التسع إذا أمطر ودفى وإلا فهو من حدا عشر ، فنيسان عند الفلاحين هو الخضرة بعد جفاف أو الأمطار بعد صحو ، فلم يكن شهر ابريل ولا نيسان على حساب التقويم ، لأن تقويمه قامات الغصون إذا كان ثم غصون وإلا فلا نيسان ، أو لا نفع ولا جمال فى نيسان ، فهذه الحكمه أقرب إلى النظر العقلي منها إلى المثل وإن ترددت كشاهد أصبح له سير المثل ، لأن المثل أسير لكونه خلاصة حدث له قصة والحكمة أعمق ، ولعل العمق ملموح لأنه لا يقتصر على نيسان ووجود الأغصان ، وإنما على كل وسيلة تتحقق فى غايتها ، مثل المطر فى الحكمة الآتية : « مطر فوق أموات » لعل هذه الحكمة أقرب إلى المثل لأنها وليدة حالة ، ربما أمطرت سنة انعدمت فيها البذور نتيجة شدتها وشح سابقتها حتى أكل الناس البذور المدخرة عن اضطرار وانهمر المطر وليس فى اليد بذر يدخل التراب ، فكأن ذلك المطر على مقبرة لا تعيد انبات الذين فى القبور : « مطر فوق أموات » لأنه لم يجد شيئا ينبته سوى جذور الحشائش والمراعي ، والمطر وسيلة إنبات غايته الأثمار ، وإذا لم تتوفر الوسيلة المجدية انعدمت الغاية المرجوه . ولعل هذا القول من سنة ١٩٢١ التى سماها اليمنيون سنة النفر تعبير عن ندرة الحب حتى وصل سعر النفر بريال ، .

إن الحكمة الشعبية تقد الوسائل على حجم الغايات ، فإذا كان الربيع وسيلة لإ يراق الغصون ، والمطر وسيلة لاستنبات الزروع ، فإن الأحجار وسائل بناء الدار .

ولكن هل تكفي حجرة واحدة ؟.

هذا ما تشير إليه الحكمة الشعبية « ما حجر وحدها تعمر دار » لا ينطبق هذا على الحجر والدار ، وإنما على كل قليل يريد تحقيق الكثير ، كما نقول : يد واحدة لا تصفق ، أو كما في القول الشعبي : ما يلصا العود وحده ، أي ما يصلح وقودا إلا إلى جانب سواه فالحكمة تشير إلى تعدد الوسائل للغاية الواحدة ، لأن للهدف العظيم أكثر من طريق ، كالحقيقة لا يمكن معرفتها من جهة واحده أو استخلاصها من مصدر واحد ، وإنما تحتاج إلى عدة نظرات وعدة منظورات ، لا لأنها تتجزأ أو تتماهى فى سواها ، وإنما تتغاير أو تعلو على الرؤية القصيرة .. فكما أن الدار يبنى

من مئات الأحجار فإن الغايات تدنو بتعدد الطرق وتكاثر التحرك عليها ، ولعل أثقب مافى الحكمة الشعبية هو تقريب الغاية من وسيلتها وتحديدها بها عن معرفة بالوسيلة ومرماها ، فقد تتساوى التضحية ووجه المُضحى له إذا كان أفضل نوعية كما تبوح هذه الحكمة (**البر كيلة بأربع والدخن كيله بعشرين**) . هنا تقويم للمردود وتقويم نوعه ، فقد يرد القمح على الصاع أربعة وهذا كفاية لجودة النوع ، لكن الدخن يرد بالصاع عشرين صاعا لأنه دون القمح غذاء وأقله مردودا إذا كان بذراً ، ولعل التجربة الزراعية منبع هذه الحكمة ، وبمجرد نظره نعرف واقعية الحكمة أن سنبلة القمح أصغر من سنبلة الدخن هذا من جهة ، ومن جهة ثانية فإن القمح يحصد مرة ولا يوشع من بقية قصباته كالدخن ، وبهذا تطلع حبة القمح قصبة واحدة وسنبلة واحدة ، على حين تطلع حبة الدخن قصبة تتعاقب سنابلها لأنها توشع فور حصادها من أطرافها .

فهل تريد هذه الحكمة أن تُعرّف المعروف ؟.

أنها تلمح إلى ما هو أبعد : وهو النوع لا الكم وأن كان فى القول غموض من جهة قوله أو من خطأ سماعه إلا أنه يشير إلى أن الذى يكثر ثماره تكثر غثاثته على حين الأقل ثمرا أجود نوعا ، ربما أشارت الحكمة إلى انتاج الكتابة وإلى الأعمال السريعة أو الأعمال المتأنية ، فكيلة البذر هنا مجرد وسيلة لغايات : غاية نوعية وغاية كمية وكان الدخن والقمح مجرد تقريب لما هو أبعد أو تبصير بالوسائل ونوع غاياتها لأنها تريد التعليم لا التمثيل ولا التحديد بحاله ، لهذا يدخل الحكمه أسلوب الحوار أو الفنقله كما يقول النحاه لتهيئة مجال السجال بين ندين أو ضدين مثل هذه الحكمة : « قال رحم الله أبي كان يشط ويرقع ، قال رحم الله أبي كان يتكافى الشر قبل أن يقع » هذه العبارة تنطوي على مفاضلة أبو ين عند ولدين : الأول رأى قدرة أبيه فى التمزيق وفى ترقيع ما مزق ، والثاني رأى قدرة أبيه فى عدم التمزيق حتى لا يضيع الوقت فى الترتيق .

فهل الحكمة مقصورة على تمزيق وترقيع ؟

إن شقها الأخير يُغزر أضواءها على أكثر من ناحية : رحم الله أبي كان يتكافى الشر قبل أن يقع لأن تحاشي المصيبة أجدى من دفعها ، لكي يعمل المرء فى وقت دفع الشر الخير المحض . فما الجدوى أن نخرب من أجل أن نعمر الخراب ؟

ألا تعلمنا الحكمة أن نعمر جديدا بدلا من تلفيق البالي ، لكي نتحاشي الشر وندخر وقت الدفاع لبناء الجديد بدلا من تلفيق الممزق من كل شيء : ثياب أو دور أو مستشفيات أو مصانع قد لا تدل الحكمه على هذه المفاهيم كلها ، ولكنها تعزز نظرها بحكمة أخرى تزيد الدلالة شمولا كهذه : الرقعة الجديدة لا تجدد البالي هذه فكرة عملية ، كان يتمكن المواطن من شراء قطعة صغيرة من قماش يرقع بها المكان الرث من قميصه ، وكان يهتم أكثر بالوراء لأنه أكثر تعرضا للاستعمال بالجلوس وأكثر احتياجا للستر ، من هذه الملحوظة نشأت الملاحظة على موضوعه وعلى غيره كقيام التجربة الجديدة على ساق التجربة المهلهلة ، فكل تجربة لا تقوم على قدميها فهي رقعة فى قميص بال ، لأن التجارب تهدي إلى جديد ولا تحمل على تكرار نفسها ، حتى لا يضيع طريها فى تالفها .. فالحكمة تنظر إلى الوسيلة وتختار أجود أنواعها ، لكي تتبرج غايتها أجود وأبهى ، فبدلا من الترقيع يأتي التخييط ، وبدلا من تجديد البالي يحسن إيجاد الجديد الخالص حتى لا يضيع هذا فى ذاك ، على حد تعبير هذه الكلمة التى لا تخلو من قصة منسية أو حادثة تناستها العبارة : من قل تدبيري بري أكل شعيري » كان مواطنوا بلادنا فى الريف لا يأكلون الحنطة إلا فى حالتين : فى المناسبات ذوات الأهمية وحين لا يوجد غيرها من الحبوب ، وكان هناك فلاح يملك قدرا قليلا من الحنطة ومقدارا قليلا من الشعير فخاف أن يسرف هو واولاده في أكل الحنطه لأنها أشهى فتنفد بسرعه ففكر في وسيلة تضمن مدة أطول فجُمع الحنطه مع الشعير حتى يتمازج الأشهى بالأقل شهية ، وبعد أيام أو أسابيع نفد النوعان ، فقال تلك الحكمة وكأنه لم يأكل وإنما أكل القمح الشعير لاستهلاكه فيه لضياع شهيته ، وكانت هذه وسيلة بائسة لأنها لم تحل المشكلة وإنما عقدتها .

فهل تشير هذه الحكاية إلى القمح والشعير ؟

إنها تومىء إلى كل خلط فى سائر الأعمال والأنواع والمواقف حتى لا يتميز أبيض

من أسود نتيجة التخليط ، رغم أن الحكمة لا تعبّر بغير القمح والشعير لكنها سمت ذلك الخلط ضعف تدبير أو بؤس وسيلة لم تتبين غايتها ، أو لم تصلح مجرد وسيلة لاخفاقها أو لقلةِ التدبير كما تقول العبارة التى أومأت بشيء ربما أرادت سواه أو لمحت أشباهه ، كما تحدد الحكمة التالية التى تبدو بديهية أول مرة ، لأنها تعرف المعروف مع أنها تحدد الوسائل المجهولة للغايات المنشودة ، أما حرفية العبارة لذاتها فلا قيمة لها لأنها تدعو إلى قيام القائم : بالمخطفه تجني البن وبالدلاء يطلع الماء .

فهل تقصد الحكمة أن يتخذ الزراع عصيا مخطفة تدني مجاني البن ؟.

إن هذا ما يفعله المزارع .

إن هذا معروف بالتجربة اليومية ، إذن فللعبارة قصد آخر أتخذ من العصي والدلاء والبن والماء مجرد مقاييس يتحدد لكل غاية وسيلتها ولكل عمل أدواته ولكل موقف وجهة بحجمه ، فكما أن الدلاء لا تجني البن فإن العصي لا تطلع الماء من الآبار ، وهذه إشارة إلى اختلاف الوسائل واختلاف توظيفها على اختلاف أغراضها .

لا تقف الحكمة الشعبية عند الزراعة وتجاربها ، وإنما تتغلغل فى النفس بمقدار تغلغلها فى صميم التربة وصميم سيذها ، ولعل الحكمة الآتية أرهف استبطاناً للنفوس التى ترى العذر يمحو الفعل الذى تعتذر عنه ، مع أن الإعتذار دليل على واقعية الفعل ولن يقدر على محوه ولا على إرغام الآخرين بتقبله : عذرك لنفسك وللناس أقوالهم) ذلك لأن الناس ــ وإن تظاهروا بتقبل العذر ــ لا يتغاضون عن الفعل الذى أوجب الاعتذار .

فهل سبق إلى هذا ابن عباس ؟ أم سبق شعبنا إليه ؟؟.

ربما لا تسابق هنا وإن تواردت الخواطر أو تشابه مؤدى التعبير ، ولعل مؤدى ابن عباس يختلف باختلاف أدائه ، لأنه قصد الوصية الحكيمة ، على حين حكمة الشعب أرادت التعميم ولم تخصص به أحدا ، وليس ضمير المخاطب هنا لفرد بعينه ، على حين خاطب « ابن عباس » أحد بنيه قائلاً : يابني لا تفعل في سرك ما يحوجك

إلى العذر فى علتك » فلهذه طابع الوصية وإن تضمنت الحكمة ولحكمه الشعب نكهة التجربة العامة ولو تمحورت شخصا فهو لقصد أفهام كل شخص ، كما فى الحكمة السابقة وكما فى هذه الحكمة الناشئة من سابقتها أو منشئة سابقتها ، لأن لهذه الحكمة الآتية قالب الشعر الزجلي كما نرى : ما ينفعك عذر نفسك أن كذب الغير عذرك » ربما كان شعرا تعليميا ، وربما ورد على قائلة منظوما كالكثير من أمثاله فى الحكم والأمثال ، مهما كان مأتاه فإن عليه طلاوة الشعر التعليمي ، ولعله قوي الإنتماء إلى قول الهادي ابن ابراهيم الوزير من شعراء القرن التاسع هـ فى (الخلاصة) :

يقولون سعد شقت الجن بطنهُ

إلا ربما حققت فعلك بالعذر

وماضر سعدا أنه بال قائماً

ولكن سعد لم يبايع أبا بكرٍ

صدر « ابن الوزير » من حادث قتل « سعد بن عبادة » الأنصاري بعد مناهضته لبيعه أبي بكر ، فأشاع المشيعون أنه بال قائما فرماه أحد الشياطين بسهم ، ونسبوا إلى الشيطان هذا الشعر :

قد قتلنا سيد الخزرج سعد بن عباده

فرميناه بسهمين فلم نخطىء فؤاده

ومن هذا التلفيق القصصي انتزع (ابن الوزير) رأيه فى العذر الذى يثبت تحقيق الفعل ، أما الحكمة الشعبية فإنها على قربها من مناخ « ابن الوزير » تستخلص واقعيتها من تجارب الناس ومن سجل يومياته ، لأن المرء لا يعتذر إلا لاقناع غيره باعتذاره . فما حيلته إذ قصر اعتذاره عن الاقناع أو كان الفعل فوق وسع الاعتذار ؟

إذن فالإعتذار وسيلة لتبرير فعل أو للاقناع بذلك التبرير ، لكن الحكمة تعلم الاستغناء عن الاعتذار بصدق الفعل واشراق الموقف ، فربما كان العذر أنم على سوء الطوية أو أدل على إرادة الخداع ، وبالأخص إذا عرفنا أن هذه الجملة من الحكم المقبوسة هنا لم تصدر عن ثقافة كتبية ، وإنما عن تفكير عملي وهذا يدل على نباهة الناس العاديين لأنهم كانوا يعملون عن تفكير ثم يفكرون فيما فعلوا ، ويقولون عن

فهم ثم يفكرون فيما قالوا كما يشير هذا التمني الحكيم أو الحكمة المتمنية :

(لولا بن آدم رقبة الجمل يطلّع الكلمة وينزلها)

عندما يستمع شاب إلى هذه الحكمة لابد أن يستفسر أحد المعمرين عن سرها ولابد أن يرد هذا المعمر على الشاب كما سمع ردود آبائه : عنق الإنسان قصير فيسرع خروج الكلمة قبل نضجها ، ولو كان للإنسان عنق بعير لاطلق الكلمة وردها من حلقة حتى يتيقن من صحتها أو يبتلعها .

فهل الحكمة تفضل عنق البعير على عنق الانسان لمجرد طوله ؟

ربما قصدت ماهو أبعد ، لأن الكلمة لا تمر من الحلق إلا بعد إشارة الدماغ بالبوح ، وبهذا يعيا الحلق عن رد الكلمة قبل وصولها إلى اللسان وقفزها منه .

إذن فالحكمة لا تفضل طول العنق ، وإنما تدعو إلى طول التأني فى صناعة القول ، ولم يكن التعبير بعنق البعير إلا لمجرد الاستشهاد بالمرئي فلا ينبغي أخذ هذه على حرفيتها ، فما أكثر الأقاويل التى دلت حرفيتها على خطئها ودل مرماها على بعد نظر قائليها ، كما فى حكاية « **الأصفهاني** » حين سمعته أبنته يستجهل رفيق سفره فقالت : بما أستدليت على جهل صاحبك وحمقه ؟.

فقال : كنت راكبا على دابة وهو راكب على دابة فسألني :

هل تحملني أو أحملك ؟

فقالت : وبماذا أجبته .

فقال : وبماذا أجيبه وهو محمول وأنا محمول ؟

فقالت : ثم ماذا سألك بعد ؟

قال : مررنا بزرع أخضر فسألني ذاك الأحمق : أتراهم قد أكلوه ؟

قالت : وبماذا أجبته ؟

قال : وكيف أجيب على هذا السخف ؟ يرى زرعا أخضرا ويسألني هل قد أكلوة ؟

قالت : هل سألك بعد هذا ؟

قال : عما هو أغرب : مرت بنا جنازة فسألني : أترى فيها حيا أم ميتا ؟

أترين يابنتى أحمق من هذا ؟

فقالت : ما سمعت مثله حكيما ، قصد بقوله تحملني أو أحملك تحدثني أو أحدثك ، وقصد بالزرع هل أكله أهله يعني هل استدانوا حبوبا قبل الحصاد تجعل تلك الغلّة قضاءً للدين الذى سبق أكله وقصد فى سؤاله عمن فى الجنازة هل فيها خامل انتهى بموته أم صاحب ذكر يحيا فيه بعد موته .. فهذه العبارات الثلاث تشبه الحكمة الشعبية : لولا بن آدم رقبة الجمل يطلع الكلمة وينزلها — » فهي تشير إلى استعجال الانسان بنفث مافى نفسه ، كما تشير إلى صبر الجمال الذى ضُرب بقوته المثل ، وعبارة « الرقبة » وردت فى الحكمة لأن الحلق مجرى الصوت ، فلو كان للإنسان طول روية لما أحتاج إلى الاعتذار عن قول أو فعل ، فالتروي وسيلة لاختيار صواب الكلام ، لأن الكلام وسيلة إفهام فكرة أو توصيل حس .

لهذا تشير الحكمة إلى ترويض الفكرة قبل أن تصبح قولا إلى تحسين القول قبل أن يتحول إلى السمع ولا يمكن أن تعني الحكمة طول الرقبة لذات الطول ، وإنما رمزت بها إلى طول التفكير وتخمير التعبير ، لأن هناك مزيد من الحكم التى تستهجن الطول كهذه : عقل الطويل فى ركبه » .

هل تعيب الحكمة طول القامة ؟

لايمكن أن تنظر إلى الأشكال والاحجام ، وإنما تنظر إلى عادة الناس إذ من عادتهم أن يروا فى طول القامة كمال الفهم ، فإذا أخطأ طويل القامة تسآل الناس عن عقله فتصوروه فى ركبه وليس فى مخه ، فهذه الحكمة تصورية لا تنفي عقلية الإنسان الطويل وإنما تصورتها فى أسفله لكي تعلي رأسه الخاوي يبرر هذا التفسير صحة نظر الحكمة الشعبية فى أكثر منظوراتها مثل هذا الاستبطان الثاقب كقيمة العقل وغلوه على كل القيم : بالقرش تشتري ثور وبالمئة لا تشتري عقل » فالعقل موهبة ذاتية لا تشتريه نقود كل المصارف ، ولعل الحكمة تشير إلى إمكانية شراء الثور بريال وبالأخص فى زمن المجاعة وتشير إلى استحالة شراء العقل بالمئة وهي أعلى مبلغ فى نظر زمن الحكمة ، تعزز هذه الحكمة حكمة ساخرة ترفع مرارتها عندما ترى الذي يقرب المحال فتقول : ليت العقول تشترى بغالي الثمنا » هذه الحكم عن الاعتذار

وصحة القول وثقابة العقل ، دعوة إلى إطالة التفهم حتى يتجوهر الفهم ، لأن الفهم لا يشترى وإنما يعطيه التفهم وفحص التجارب ، ولعل الحكمة الآتية أدل على استبطان هذه الأقاويل لأسرار النفس وظواهر الواقع : يدخل البغض إلى حيث دخلت المحبة) ، كيف كان الحب طريقا عكسيا إلى نقيضه ؟

لأن الحب يؤدي إلى الغيرة فيحقق العكس ، ويوجب الخلطة وهى بطبيعتها تؤدي إلى المشادة ، وربما أدت المشادات إلى الكراهية ، فهذه الحكمة تشمل عواطف القلوب الجياشة بالحب والبغض ، فلأن موطن الحب والبغض واحد وهو القلب ، أمكن اصطراع النقيض بنقيضه حتى حل أحدهما مكان الآخر لأن للحب جنونه الموصل إلى البغض ، كما أن البغض قد ينقلب حُبًّا باسباب اخرى ، لا تكتفى الحكمة بزوال الحب وإنما تؤكد حرفيا على أن البغض يحل مكان الحب ويأتى نتيجة له ، فكأن الحب مقدمة لنتيجة عكسية ، كما يمكن العكس فيجىء الحب من البغض كما قال جميل بن معمر :

وأول ما قاد المودة بيننا

ــ بوادي بغيض ــ يابثين سبابُ

أتيتِ به قولاً أجبتُ بمثلِهِ

لكل كلام ــ يابثين ــ جوابُ

وذلك لتجاور عواطف الحب والكره وإمكان تغايرها بتغاير الوسائل وتعاكسها ، لأن عوالم القلوب غير عوالم العقول التى تخرج من الاختبارات بالأحكام الصارمة ، لأن العقول استدلالية عن حساسية قلبية ، كما أن القلوب تأثرية عن رؤية عقلية ، وبالأخص حين تمتزج ثقافة الوعي باللاوعي فى الكائن الحي ، وهذه الحكم أهدى الأدلة إلى تفكير الإنسان العادي واقتداره على التثقيف بقراءة الأطوار والأحوال وانطاقها فى تعابير أن لم تدل على التفكير ، فهي تدل على التفكر الاختباري عن وعي إنساني واهتمام جماعى .

● ● ●

المعارف الشعبية .. بالحيوان

ترافقت بداية مسيرة الإنسان الحضاري وبداية مسيرة الحيوان ، فبعدَ أن امتلك الإنسان أدوات حمايته ووسائل الأعمار أخذ يسترجع ذكرياته عن الحيوان وقصة اصطراعه معه على البقاء أيام كان الإنسان يرتع كالحيوان إلى أن تحول إلى صياد لأسراب ضعاف الحيوانات..وبعد أن دخل طور العمران كانت حاجته إلى الحيوانات كحاجته إلى عمارة السدود وهندسة قنوات الأنهار ، لأنه في هذا الطور سخر الحيوانات لمنافع إقامته وترحاله ، فكما كانت الثيران وسائل الحرث ، كانت الإبل والخيل والحمير سفن الصحاري والأوديه ، إذ كانت الإبل أقدر على الأسفار البعيدة ، كما كانت الحمير أقدر على عبور الطرق الضيقه في بطون الأوديه وسفوح التلال ، بهذا كان الحيوان شريك الإنسان في ضرائه وسرائه ، كانا يسافران معا ويحرثان ويتقاسمان نعيم الرخاء ومسغبة الجدب ، حتى تحولت هذه الألفه بين الحيوان الناطق والحيوان الصائت إلى تاريخ مشترك ، ولا سيما الخيول التي أصبحت أهم أدوات الحروب لسرعتها على الإغارة ودرء الإغارة ، وبهذا أصبح الفرس شقيق الفارس ، كما بات الجمَّال رفيق الجمل ، وكما أضحى الفلاح رفيق البقرة والثور والحمار والأتان وكما امتزج حس الراعي بحس قطعان الأغنام ، بالإضافة إلى هذا الاشتراك في المنافع والمضار ، ترسخت عواطف الألفه الحميمة بين الإنسان والحيوان لتماثلها في الغرائز وطلب ارتوائها وشبعها ، فكل منهما يحس الأوجاع ويبتهج بالأفراح ، إذ لم تكن الحيوانات كالأدوات الخشبية والحديدية لا تربطها بالإنسان إلا علاقة المنفعه ، على عكس الحيوان الذي أسست علاقته بالإنسان المنفعه وعمق عواطف التآلف ، إذ لا يمكن أن يجزع الإنسان المعاصر على تحطم السيارة أو الجرار الصناعي ، كما كان يتوجع الإنسان القديم على كسر الجمل أو الثور أو الفرس ، بل إن الإنسان إلى الآن يحس موت الحيوان كموت الإنسان لما فيه من حياة يكابد للتشبث بها ويعجز عن إمساكها ويفرق لفراقها كالإنسان تماما ، لهذا تكونت جمعية الرفق بالحيوان وتشكلت عشرات الجمعيات لإعادة النظر في حدائق الحيوان المكبوحة الغرائز ، فقد تعالت النداءات

بتحسين أقفاص الحيوانات على حسب غرائزها ، فطالبوا بتحسين أقفاصها لإعطائها قدرا من حرية الحركة والرفس والتشمم ، لأن القاعات الأسمنتية تجمد حركة الحيوان بحكم اعتياده تربة الأرض وأهويتها الطلقه ، ولم تكن هذه الجمعيات أكثر حنانا بالحيوان من الإنسان العربي الذي عاشر فصائلها في الحل والترحال وقاسمها الرخاء والقحط ، ولعل الشعر العربي أعلى الأصوات الثقافيه في الإفصاح عن الحيوان ومشاركته المرارة والحلاوة ، بحكم الارتباط الحياتي والاشتراك في الأوجاع والموت بين الناس وبين الحيوانات ، ولعل الراجز القديم كان يصدر عن قلب مطيه وإبله بمقدار صدوره عن قلبه في هذا الصوت :

دع المطي تنسم الجنوبا ... إن لها لنبأ عجيبا
حنينها وما اشتكت لغوبا ... لو ترك الشوق لنا قلوبا
إذن لآثرنا بهن (النيبا) ... ما حملت إلا فتىً كئيبا
إن الغريب يسعد الغريبا

فهناك أوثق الترابط القلبي بين المطايا والإبل (النيب) من جهه ، والمسافر الكئيب من جهه أخرى ، حتى يكاد المسافر أن يعطي الإبل قلبه لو لم تمتلكه الأشواق ، إن هذا الراجز القديم ينادي بحرية المطايا ويتساءل عن أشواق (النيب) وعن أنبائها وهل لها أحباب — كالناس — تحن إليهم وتعجز عن شكوى الفراق ، ثم ينتهي الراجز إلى تجسيد الغربة التي يعاني مرارتها الإنسان والحيوان ، فتسبب المراره في التعاطف والتساعد : إن الغريب يسعد الغريبا . أن أغلب الشعر الذي قيل في الحيوان بلغ من الإبداع أعلى الذروات ، على حين لا نجد شعرا يحسن وصف الآلات المعاصرة إلا عن محاكاة لوصف الخيول والإبل عند القدماء ، والسبب في هذا أن الآلات من صنع الإنسان على حين الحيوانات من رفاق حياته ومن اصحاب القلوب والحس مثله ، وقد وضع « أرسطو » كتابا بعنوان « تاريخ الحيوانات » من ١٧ مقاله ، وكان هذا الكتاب من مراجع « الجاحظ » في مؤلفه الفذ « الحيوان » وكان « الجاحظ » يسمي « أرسطو » الحكيم ، كما يقول : لم يسبقنا في وضع هذا المصحف عن الحيوان سوى الحكيم ، وكان « الجاحظ » يقبل من « أرسطو » حُكمه أحيانا ويخالفه أحيانا

كثيرة ، لأن رؤيته التجريبية لسلوك الحيوان كانت تختلف عن معارف « أرسطو » عنه ، وربما كان السببَ في اختلاف المناخين : العراقي واليوناني ، وبرغم أن « الجاحظ » لم يصرح باسم « أرسطو » وإنما كان يسميه الحكيم ، فإن له أثرا عليه ، ولعل إغفال ، « الجاحظ » اسم « ارسطو » يرجع إلى سببين : إما إخفاء التأثر بفيلسوف يوناني ، أو أن الكراسة التي عثر عليها « الجاحظ » كانت غفلا من اسم المؤلف لجهل المترجم لاسمه ، أو لعدم ثقته بقوة الترجمة عن « أرسطو » ، وربما كان تأريخ الحيوان غريبا على بيئة « الجاحظ » ، لهذا كتب لمؤلفه « الحيوان » مقدمة طويلة بليغة يبرر فيها نزوعه ويحاجج من يعترض عليه في هذا النهج : قد تقول أعزك الله كيف استهلك تأريخ الحيوان سبعة مصاحف من هذا الكتاب ، وأقول لك لماذا أنزل الله سورة البقرة وسورة الأنعام وسورة النحل وسورة الفيل وسورة النمل وسورة العنكبوت وأقسم بالخيل فقال : ﴿ والعاديات ضبحا ﴾ .

ولعل « الجاحظ » باستشهاده بالسور يبرهن على إسلامية نهجه وعلى عدم تأثره بـ « أرسطو » ، لأن ترجمة الفلسفة في عهد « الجاحظ » لم تحقق النضج والسعة ولا كانت تخلو من معارضة الفقهاء لصدورها عن وثنيين ولا من معارضة شعراء العمودالبياني كدعبل والبحتري لأن المنطق يفسد الشعر بمقدار ما يصلح للخطابه ، ولعل معارفنا الشعبية بالحيوان أشبه بمعارف « الجاحظ » من جهتين : أولا الرؤية التجريبية ، ثانيا المرويات الحكاياتية.. قال « الجاحظ » : يقولون أن « الشبوط ينشأ في مياه الأنهار والبحيرات وأشهد أنه يتنزل في قطرات المطر الغزير وقد رأيته بعيني يدب بعد انقطاع أفراغ السحائب من عزاليها » .

ومثل هذا يقرر « الجاحظ » حسن العشرة بين إناث الكلاب وحراس الليل : بلغني ما بلغني من أن الكلبة لا تعقد على الحارس كما تعقد على الكلب الذي يسافدها ولم يرجح هذا العلم ظني حتى رأيت ذات ليلة كلبة تنفلت بسرعة فسرَّحت بصري فإذا بحارس واقف في ظل جدار فخرجت إليه وقلت له : أصحيح أن الكلبة لا تعقد على الحارس ؟ فقال استر علي جزاك الله فقلت له على أن تخبرني بجلية الأمر ،

فقال إنها لا تعقد على الحارس ، فتبينت من هذا عشرة الليل وأعدت على الحارس القول وهل تستطيب ذلك ؟ فقال والله ما أعدل بها (إحدى حسان البصرة) . مثل رواية الجاحظ عن الحارس والكلبة تبدو معرفة شعبنا بالرعاة والدواب اللواتي يرافقنهم لحمل المياه لسقي أغنامهم وبالشهادة العينية يحدث بين الدواب والرعاة العزب كالذي بين الكلبات وحراس الليل حتى تبررت المقولة الشعبية عن الدابة « حلفت البهيمة ما تفوت عزب » كما كان الجاحظ يعتمد على مرئياته وعلى مروريات الأخبار والأشعار ، اعتمدت المعارف الشعبية على الأخبار والمشاهدة والإخبار عن مشاهدة ، ولعل اعتمادها على الأخبار خاص بما يتصل من أخبار الحيوانات الخاصة بالملوك والأثرياء : كالخيول والأصناف الراقية من الإبل الموصوفة باسم العصافير ، وكانت من ثروات « المناذرة » و « الغساسنة » و « القياصرة » والأكاسرة وملوك سبأ وحمير ، في هذا ــ الخصوص تبدو المعارف الشعبية أقرب إلى الخرافات ، تقول المعارف الشعبية : أن الخيول كانت حجارة ثم استحالت إلى حيوانات صاهلة وتعلل لمسخ الحجارة إلى خيول أنها كانت في « القسطنطنية » جبال رطبة الأحجار يأكلها المسافرون كما يأكلون العصيدة ، وبعد سنوات أصابتها المرارة فلا يقتدر على أكلها الإنسان وإنما كانت تستسيغها الإبل ، وعندما وصلت إليها قوافل (أسعد الكامل) ملك اليمن وهو فى طريقه إلى بحر الظلمات خرج من جوف أطرف حجر عفريت طوله سبعون ذراعا فأفزع القوافل حتى ارتدت هاربة مطوية على الجوع ، فتقدم « أسعد الكامل » لمعرفة الذي أفزع الإبل فلم يشاهد شيئا فراح يضرب الأحجار برمحه فتصاهلت ثم استحالت خيولا فركب وركب قومه وسموها « خيرا » وكان في رحل (أسعد الكامل) بنت ملك الصين مسبيه وكانت تعجز عن نطق الراء فتنطقه لاما فتقول خيلا ومن هنا سميت بهذا الاسم الذي لا يبعد عن الحقيقة التأريخية ، فقد روي عن النبي ﷺ : « الخير معقود بنواصي الخيل » هذا من جهة التسمية التجانسيه ، أما خرافة الأحجار الرطاب فله صلة بالتأريخ الشعري والتأريخ الجغرافي ، فعندما أنشد « رؤبة » إحدى أراجيزه استوقفه « هشام بن عبد الملك » عند قوله :



ياليتني عمرت عمر السحلي

أيام نـوح زمـن الفطحـلِ

فقال هشام : ومتى كان زمن الفطحل ؟ . فقال : أيام كانت الأحجار رطابا .
فجواب « رؤبة » صادر من مناخ الخرافة الشعبية عن مسخ الأحجار الرطاب إلى خيول وإلى مثل هذا أشار البحتري إلى أيام ممدوحه « المتوكل » التي أشرقت دياجيها حتى اقتبس الناس نارها ورطبت أيامه حتى كاد يسيل الحجر الجندل :

أشرقن حتى كاد يُقتبس الدجى

ورطبن حتى كاد يجري الجندلُ

فهناك اعتقاد أن الأحجار كانت رطابا ، كما في جواب « رؤبة » وكما في إشارة بيت « البحتري » وكما جاء في رواية « المسعودي » عن جبل « مناح » بأنه كان رطب الأحجار تأكل منه الإبل كما تأكل خضيد السدر أو كما تأكل الحَوْس المفتوت من خبز الشعير ، وإذا تتبعنا أشباه هذه الأشعار والرواية فسوف نجد لها تعزيزا من آيات القرآن في اختلاط السماوات والأرض ثم الفصل بينهما :
﴿ أو لم ير الذين كفروا أن السموات والأرض كانتا رتقا ففتقناهما ﴾ .
والفتق هو جرح الجسم الطري أو خرق الثوب أو الجلد ، وفي هذا دليل على الليونة ابان فتق السماء عن الأرض للفصل بينهما ، فالمعرفة الشعبية عن الخيل ومسخها مما كانت عليه إلى ما صارت إليه لا يخرج عن المفهوم الشعري والتأريخي والقرآني ، إلا أن المعرفة الشعبية تعلل مسخ الحجارة إلى خيول بأنه عقوبة لعصيانها عن إطعام قوافل (أسعد الكامل) ، وعبارة المسخ واردة في الثقافة الفقهية التي ترى بعض الآدميين امتسخوا إلى نجوم أو أشجار عقوبة على ما اقترفوا من قتل أو ظلم أو انتهاك أعراض كما في حكاية سهيل انه كان عشّاراً في الأرض فمسخ نجما ، فمعرفة الأصل التأريخي للخيول قائمة على رواية وعلى تخيل شعري ، أما المعرفة الشعبية عن سلوك اخرره فهي منسوجه من الروايات الشعرية والملاحظات اليومية ، فمن المعروف أن الهرة تأكل بنيها أو أكثرهم غالبا ، إما عن نزعة وحشية أو عن فرط حنان ، وإلى هذا أشار أحد شعراء حرب الجمل إلى « عائشة » مشبها لها بالهرة :

جاءت إلى البصرة في هودج
تزجي إلى البصرة أجنادها
كأنها في فعلها هرة
تريد أن تأكل أولادها

ومن نفس المنظور شبه « أحمد شوقي » دورات الزمن بهرة تأكل أولادها وتنتظر الجنين لنفس الغرض :

فيالك هرة أكلت بنيها
وما شبعت وتنتظر الجنينا

فكيف تعلل المعرفة الشعبية ولوع الهرة بأكل أولادها ؟ يرى جانب من هذه المعرفة : أن الهرة بلا حس أمومي بدليل أنها تنام أخر الليل ، وهذا ينافي طبيعة الأم لأنها مبكرة الاستيقاظ لكي تسبق يقظة بنيها فلا يستيقظ أحد منهم إلا والأم إلى جواره ، هذا جانب من تعليل أكل الهرة لبنيها لنقص في أمومتها ، أما التعليل الثاني فيرد سلوك الهرة إلى شدة حنانها المتجاوز حنان الأمومة لأن الهرة كما ترى المعارف الشعبية تحبل أول مرة من أحد فصيلتها فلا تأكل كل بنيها وإنما تربيهم . وبعد ثمانية شهور تحبل من أكبر بنيها وعندما تولد بعد أربعة وعشرين يوما تأكل بنيها إلا من انفلت منها ، لأنهم أبناء قلبها من ابن قلبها الذي هو ولدها فأكلها لهم نتيجة زيادة الحنان ولأن هذه الفصيلة الحيوانية ذات نفع لاقتناص الفئران والثعابين حرصت المرأة على اقتلاع شهوة الهرة لأكل بنيها فاهتدت إلى تصويب مرآة إلى وجه الهرة أثناء ولادتها وبرؤيتها نفسها مع أولادها في المرآة تقلع عن أكل بنيها نتيجة انعكاس الخارج على دخيلتها وانعكاس وجهها الأمومي على ضوء الخارج ، وبهذا تجاوزت ذاتها وما تكمن فيها من الاعتياد الموروث لأكل بنيها غير أن هذا لم يتعمم تطبيقيا فظلت التعليلات متوالية كاستشهاد المعارف الشعبية على هذا بمناظرة بين الكلبة والهرة : عيرت الكلبة الهرة بقولها :

ياشبيهة الأسد وأنت أضعف من بيضة البلد يامرة الولد وآكلة الولد ، فأجابت الهرة : أما أنت ياجيفة المربض فأنت تتركي أولادش للكلاب وتهربي من الذياب وتقشعي سبلتش لكل أجرب ، فترد الكلبة : إني أخرجه شجاع قوي الذراع إذا ما رد عنه القاتل فيموت يستاهل ..

وترى المعارف الشعبية أن هذه المناظرة بين الهرة والكلبة تنتسب إلى عداوة سببها خدعة الهرة للكلبة باعتبارها أدهى من الكلبة ، فعندما جرى التخيير في مدات الحمل قالت الهرة تختار أولا الكلبة فخافت خديعة صاحبتها وقالت تبدأ الهرة أولا ، فقالت للكلبة :أين تريدي الشهرين أو الثلاث الثوامن ومدت صوتها عند نطق الثلاث الثوامن ، فتوهمت الكلبة أن الأربعة والعشرين اليوم أطول مدة نتيجة امتداد صوت الهرة عند نطقها الرقم ، فاختارت الكلبة الشهرين وما عرفت الخديعة إلا بعد قبول الخيار..ولعل هذه المحاورة بين الكلبة والهرة وثيق الوشيجة بتأريخ نطق الحيوان ، فقد قيل أنها كانت تتكلم بلغة مسموعة مفهومة وإلى هذا أشارت آية النمل :

﴿ قَالَت نَملَةٌ يَاأَيُّهَا ٱلنَّملُ ٱدخُلُوا مَسَاكِنَكُم لَا يَحطِمَنَّكُم سُلَيمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُم لَا يَشعُرُونَ ﴾ .

مثل هذا الحوار ورد حوار بين الثعلب والذئب ، تؤكد المعارف الشعبية دهاء الثعلب وجبنه بل وترى جبنه ناشئا عن دهائه ، وتعتبره فصيلة وسطا بين الكلاب والذئاب ، على حين ترى الذئب فصيلة من الكلاب المتوحشة أو القفرية ، وترى حدة حاسة الشم عند الثعلب وقلتها أو انعدامها عند الذئب وتستشهد على هذا بالحوار الآتي بينهما :

قال الذئب للثعلب : لو أنت مقدام على قدر ما أنت مشمام ما تخلي عينا تنام ، فرد الثعلب للذئب : لو أنت مشمام على قدر ما أنت مقدام ما تخلي عينا تنام ، وهذا الحوار منتزع من المعرفة الشعبية بسلوك الفصيلتين وخطورة فصيلة الذئب ، لأنه يفترس الإنسان والأغنام والعجول الصغيرة ، أما الثعلب فلا يسطو إلا على الدجاج أو البيض وتخيفه النعجة وسائر فصيلتها ، فالذئب أخطر والثعلب أمكر وبهما يشبه الشجاع والمحتال . فمعرفة هذه الحيوانات المفترسة من جهة معرفة الشر لدرئه أو توقيه وهذه المعارف الشعبية تشابه المعارف المدونه مثل حكاية الأرنب والثعلب في احتكامهما إلى الضب وعند وصولهما بابه صاحا : أخرج إلينا ياأبا الحسل لتحكم بيننا فقال الضب : في بيته يؤتى الحكم ، فدخلا إليه ، فقالت الأرنب : عثرت على

تمرة فقال الضب : حلوه فكليها ، فقالت : انتزعها مني الثعلب ، فقال : لنفسه أراد الخير ، قالت : فلطمته ، قال : أخذتي بحقك ، قالت : فخمشني حتى أدماني ، قال : حرٌ انتصر لنفسه ، قالت الأرنب : فاحكم بيننا ، قال : قد فعلت ، وصارت أقاويل الضب حكمة ولا تخرج معارف الشعب المروي والمدون في معرفته بالحيوان المتفارس عن هذا العموم ، أما معرفة الحيوانات النافعة فهي من صميم التجارب كمعرفة الناس بعضهم ببعض ، يعرف الفلاح سن الثور والبقرة من خلال الأسنان والأضراس وكم انقلعت مرات وطلعت مرات ، فيسمون الشاب من الأبقار « جذع » أي الذي ما يزال على أسنان الولادة ، بعد القلع الأول والطلع الثاني يسمونه ثني أو ثنيه وهكذا حتى الطلعة السادسة وهو بداية سن الكبر ، كما ينطبق هذا على الأبقار ينطبق على الحمير وعلى الجمال وتختلف مصطلحات التسمية فيسمى الجمل « قارح » أي الذي برز ضرسه الأوسط وهو علامة عنفوان الشباب ، ويسمى دليل آخر الشباب « بالمنيب » الذي طال نابه ، وهذه علامة القوة للتحمل وللخوف من عضّه ، لأن الجمل أسهل ما يقاد إذا أخذ من لجامه ومن المفترسات إذا انفلت لجامه ، حتى أن الحكمة الشعبية تشبه المنفلت من حصانة الأخلاق بالجمل المنفلت من لجامه : « جمل فلت من لجامه » لأنه يفترس راعيه وعالفه ، من هنا تؤكد المعرفة الشعبية سواد قلب الجمل وطيب قلوب الأبقار والأغنام ، فتسمي الحقود « قلب جمل » لأنه يحتقن الحقد ولا ينساه وتقول الخرافة . حلف كل جمل أن يركب راكبه ميتا ، لأنه إذا اقتدر عض بأنيابه وجثم على ضحيته بزوره ، فلا يفلت منه غريمه الإنساني إلا قتيلا في الغالب نتيجة تحمله لضرب الهراوي عند النجدة ، ولأنه خفي المقتل لاختفاء منحريه تحت لوحيه ، وتروي المعارف الشعبية حوارا بين الجمل والحمار : قال الجمل للحمار : حافورك يدمي وأنيابي تأكل ، فرد الحمار : إني لا أركض عالفي ولكني آكل مما أحمله أما أنت فظهرك غرب وجلدك جرب تحمل عنب وترتعي سنفي ، فقال الجمل لا أتحمل إلا باركا ولا أصبر إلا ملجما ، أما أنت فيركبوك وأنت قائم ويضربوك وأنت نائم ، وهذه المناظرة تشبه مناظرة الهرة والكلبة ، إلا أن هنا معارف عن الجمل تختلف عن المعرفة بحقده كما تروي خرافة جمل « ابن عوضة » فقد حكي

عنه : أنه كان يحن عشية موت صاحبه حنينا مروعا وبعد موته امتنع عن العلف والشرب ، وعندما أرادوا نحره قبل أن ينفق استجمع طاقته وهرب إلى جوار قبر مالكه ، ثم عطف رقبته معرضا نحره للخنجر ، وكأنه أراد أن يروي بدمه قبر صاحبه ويموت إلى جواره ، وهذا برهان الألفة القوية ، وبرهان الرجولة القادرة على امتلاك قلب الجمل وقياده ، لهذا تقول الحكمة الشعبية :

رب جمّالك قبل أن تشتري جملك ، وتسمي المعارف الجمل الذي يقتل إذا اقتدر بالهائج أو العائب ويقبل فيه صاحبه أبخس الأثمان عند بيعه ، ولا يشتري من هذا النوع إلا مجربوا الإبل أو الجزارون ، كذلك تفيد المعرفة في الدراية بالبقرة التي تدر ولو عزل منها وليدها والتي لا تدر إلا بوجوده وتسمى التي تدر بوجود عجلها « طِبا » والتي تدر بدونه هِدوان لهذا تنجد الحيلة الإنسانية في خداع البقرة الطبا فإذا ذبحوا عجلها شحنوا جلده تبنا ونصبوه أمامها فتلحسه بلسانها لكي لا تحتبس حليبها ، وعندما تكتشف الخدعة تعطي درها بالطبيعة أو بالإضطرار لغياب رضيعها ، أما المعيوبة فهي التي تمد رأسها وترضع نفسها انتقاما من الذين أقصوا رضيعها أو ذبحوه ، وهذه المعارف عن الحيوان تؤرخه سيكلوجيا وفيسلوجيا ، فيقال أن البقرة الطويلة لا تكون « طِبا » والبقرة القصيرة هي المصابة بعيب الطبا والقادرة على ارتضاع حليبها مالم تفدم أو تخزم من أنفها وترتبط بذلك الخزام إلى قرنيها أو إلى مشجب ، هذه معرفة عيوب الحيوانات النافعة يترصدها الحس الشعبي فيعرفها من علاماتها قبل أن يشتري أو يشتري أحد منه ، لأن لهذه العيوب علامات تشي بها تجويفات البطن ، أو طول امتداد الظهر ، أو نحول السنام الذي يسمى محلياً (قنذرة) لكي يتميز سنام الثور أو البقرة من سنام الناقة أو البعير ، فالمزارع يعرف الوحوش لطول مغالبتها ويعرف الحيوانات النافعة لطول التعامل معها ، وهذه المعارف قديمة ومتطوره بتطور الشعوب وتطور لغات آدابها فإذا لاحظنا أن الشعر الجاهلي كان يُعنى بتناسب عضوية الفرس وخفة حركته من أمثال قول امرىء القيس :

له ايطلا ظبي وساقا نعامةٍ

وارخاء سرحان وتقريب تتفلِ

إذا كان هذا الوصف يُعنى بجزئيات الحركه وتألف أجزائها فإن شعر العصر العباسي يزيد من اتساع هذه الصورة وبعدها الجمالي ، فيبدو وصف الحصان ضربا من التغزل ، كما يقول البحتري :

وأغر في الزمن البهيم محجلٌ
قد سرت منه على أغر محجل
كالهيكـل المبنـي إلا أنـهُ
في الحسن جاء كصورة في هيكلِ

ويتجاوز المتنبي الوصف الحركي عند امرىء القيس والوصف الجمالي عند البحتري إلى الأصالة الدخيلة في الفرس ، لأنها لا تبدو للمعرفة بحسن الوانها وأشكالها وإنما بتجربه كرها وإشراق وجه فارسها..

وما الخيل إلا كالصديق قليلةٌ
وان كثرت في عين من لم يجربوا
إذا لم تشاهد غير حسن شياتها
وأعضائها فالحسن عنك مغيبُ

على مثل هذا تؤكد الحكمه الشعبية : (كل بقره تدفي الحر وما كل بقرة تملا الظرف) فهذا تجاوز للصورة إلى دخائلها أو معطيات دخائلها ، لهذا ترى المعرفة الشعبية أن الحيوانات الأشجع هي الأرق نفوسا والأصبر على الجوع ، كما تشير هذه الحكمه الشعبيه :

« يموت الأسد جوعا ولا يأكل الميته » ، « يموت النمر وظفره جنب أذنه » ، وهذه أثقب معرفة بسادات الغابات ، فان الأسد لا يفترس إلا مضطرا ولا يهاجم إلا دفاعا عن النفس أو الحليله ، وهذا ما أشار إليه أرسطو : يجري في فصيلتي الأسود والنمور ما يشبه التزاوج حتى لا ينزو الأسد والنمر على حليلة نمر وأسد آخر ، ولعل المعرفة الشعبية بهذه الحيوانات المفترسة وطبائعها ناشئة من اختبار سُرى الليالي أيام كانت السباع بكل فصائلها تملأ الشعاب وكهوف الجبال فكانت موضوعة الاختبار كمسالك الطرق ونقط المباغتات الحربية قد تكون هذه المعارف غير قابلة التطبيق اليوم لوجود السيارات والأسلحة

والجرارات الزراعية ، ولكن هذه كلها كانت معرفة أحياء وثقافة زمن كانت أيامه حياة بشر استخلصوا من زمنهم فكريات معاشهم وسلوك معايشهم من الحيوانات الأليفه والكاسره ، فأصبحت هذه المعارف اليوم فنا شعبيا تكتسب معاصرتها من كونها معرفة شعب وتعبير شعب عن معارفه .

كسائر الثقافات التي لا تتزمن ، حتى أصبحت حوارات الحيوانات المفترسة رموزاً لسياسة القهر ، كما في حكاية الأسد والذئب والثعلب : تصيد الذئب ظبياً وجرّه إلى الأسد برهانا على طاعته ، وجاء الثعلب في ذلك الحين فقال الأسد للذئب : ما رأيك في تقسيم هذه الغنيمة ؟ فقال الذئب : ثلثها لك وثلثها لي وثلثها للثعلب ، فلطم الأسد الذئب حتى أدماه وقال للثعلب : لك حكم التقسيم ، فقال : لأن الأسد سيدنا أرى أن يكون ثلثها غداءه وثلثها عشاءه وثلثها فطوره ، فقال الأسد : من علّمك الحكمة ياثعلب ؟ فقال : علّمني هذا وأشار إلى عين الذئب .

فهذا الإنطاق للحيوان يشير إلى معرفة استئثار القوي وسبب خنوع الضعيف الذي يراه المتسلط حكمة ، كما يراه الحاكم المعاصر استقرارا ، مع أن الاستقرار الحقيقي يأتي من اقتناع الشعب بالنظام لا من خوف البطش ، ولعل الشعوب جعلت من إنطاق الحيوانات قناعا للصمت المكبوت على نار .

ذلك لأن هذه الأقاويل لغة ساسة مفكرين ، بدليل أن الشعوب تمكنت من ابتداع لغة خطاب بينها وبين الحيوانات ، فبين الإبل وأصحابها لغة مشتركه ، وبين الرعاة والأغنام لغة مشتركه ، وكذلك كل الفصائل الأليفة ، فعندما يسوق الجمّال قافلته يرشدها بهذا الخطاب : سرسر إذا أراد أن تميل إلى اليسار ، أما إذا أراد أن تيمّن فيردد : ميه ميه ، وعندما يوردها الماء يردّد بصوت منغّم : طرش أهي أهي وتفهم عنه الإبل هذا الخطاب في عبور الطُرق وورود الماء . أما عندما يذودها عن الاعتداء على حيوان أو زرع فيردد هذا الصوت : هيد هيد .

أما الخيول فأهدى إلى طرقها ولا تحتاج إلا إلى لغة منّغمة تنشّطها ، فيردد الخيّال على الخيل : حي هلا حي هلا ، وعند إيرادها الماء يُصفّر بفمه أو ينفخ بشبّابه ، وعن هذا قال ابن المعتز :

ولا تشرب بلا طربٍ فأني رأيت الخيل تشرب بالصفيرِ

وهذا الصفير عند الفلاحين مشترك لشرب الخيل والحمير ، إلا أن لغة سَوق الحمير تختلف فلغة الأسراع : حِي حِي ، ولغة الميل إلى اليسار : شَع شَع ، ولغة الميل إلى اليمين : مِن مِن .

فهذه لغة شعبيه معروفة كخطاب مشترك ، ومخالفتها في خطاب الحيوان ضرب من الحذلقة ، كما روى الجاحظ عن أحد النحاة من الأعراب : كان يسوق حماره في طريق ضيّق على شفا هُوَّه قائلاً : يمينك يمينك إياك واليسار فسقط الحمار في الهُوَّه ، فقيل للأعرابي : ولما لا تخاطب حمارك بلغة الحمير ؟ فقال : « أهون علي أن يصاب الحمار من أن تصاب اللغة » .

وهذه الحكاية تدل على أن لكل الشعوب لغة خاصة لخطاب الحيوانات يقولها الإنسان ويفهمها الحيوان . فهل اللغة منتزعة من فطرة كل فصيل حيواني أم أن الشعوب تصورت هذه اللغة المشتركة وتُعوِّد عليها الحيوانات فتقبل اعتيادها ؟

ربما كانت هذه اللغة تصورية في البدء ثم توارثت أداءها أجيال البشر كما توارثت فهمها أجيال الحيوانات ، لأن الحيوانات الصغيرة تفهم الخطاب البشري كالكبار ، وليس هذا مقصورا على الإبل والخيل والحمير ، وإنما هو ينتظم الأبقار والأغنام ، فعندما ينادي الراعي أغنامه للخروج إلى الرعي أو للرواح منه يردد : عَه عَه حتى تندفع وتتجمع للخروج أو للرواح ، وعندما يوردها الماء يردّد هذا الأداء المتحرك الحروف المتتابع الأداء : دَرْدَرْ ، وإذا تأخر الرعاة إلى بداية إظلام الليل ردَّدوا أداءاً مختلفا عن أداء الخروج لتأنيس الأغنام ولا سماع من تأخر من الرعاه ، فيردّدون : رواح رواح يارواحه بصوت عال لكي تفزع الذئاب من علو الصوت الذي يردد الهواء أصداءه . وهذا الأداء خاص عند هبوط أوائل الظلام ، وإلى هذا التقليد الرعوي المؤذن بالليل أشار عمر بن أبي ربيعه :

فلما فقدت الصوت منهم وأُطفئت
مصابيح شُبَّت للعَشاء وأنـؤرُ

وغاب قُميزٌ كنت أرجو غيوبهُ

وروّح رعيـان ونَـوَّم سُمَّـرُ:

ونفضّت عني النوم أقبلتُ مشيةَ

الحَبَاب وركني خيفة القوم أزوَرُ

وعلى هذا فترويح الرعيان كان معروفا في القرن السابع عصر ابن أبي ربيعه ، ولعله كان سائدا من قبله بدليل تواليه إلى اليوم ، لأن فنون الشعوب في أغلبها متوارثة كجزء من ثقافتها الاختبارية بالحيوان وباللغة التي يفهمها ، فإذا كان الشعب على هذه السعة من الاختبار بالحيوان فإن أثقب نتاجه الثقافي في إنتاج لغة مشتركة بينه وبين الحيوان الأعجم ، لكي يتفاهم المعبّر المفكرِ وسائر الحيوانات من صاهلٍ وراغٍ وثاغٍ وناهق . حتى أمكن المثقف أن يُعبِّر عن طبائع الحيوان ومافيها من قوى وضعف كما في قول نشوان بن سعيد الحميري مخاطبا عبد الله بن القاسم في القرن الـ ١١م :

لا غرو في صلحنا ومريتنا

على العلى نمتري ونصطلحُ

اني رأيت النعاج وادعةً

من ضعفها والكباش تنتطحُ

فنشوان على علمه وثقافته يعرف طبائع الحيوان كالشعب الرعوي لاشتراك المثقف الكُتبي والمثقف فطريا في المعارف بالحيوان .

● ● ●

أبطــال وظـرفـــاء

لعل مقولة (خير الأمور الوَسَط) أو خير الأمور أوسطها مقرونة بصفات إلى جانب التوسط ، لأن التوسط وحده لا يشكل صفة تفرد ، فإذا قيل : فلان شجاع ، فإن هذا توسط بين الشجاعة والتهور وليس توسطاً بين الشجاعة والجبن .. وإذا قيل : فلان معتدل ، فإن الاعتدال توسط بين الطفور العواصفي وبين السير على هدى ، وليس التوقف أو الاحجام أو التخوف هو علامة الاعتدال ، ولعل ما تسمى بالاعتدال في السنوات الأخيرة هو أقرب إلى خيانة طموح الشعب منه إلى حساب العواقب وحسن التقدير ، فعندما وصف الرسول جوالجَنَّة بأنه « سجسج » ، دلَّت اللغة على أنه الدفء الناعم البهيج النضير ، وليس السجسج هو التوسط بين الحرارة والبرودة كما يقول القاموسيون الذين يعتمدون على فحوى اللفظِ بلا اكتناه لأسراره من خلال سياقه .

أما الشعوب فلا ترى المرء إلا شجاعاً أو جباناً ولا توسط بين الصفتين ، ولا تحسّ إلا ما كان بارداً أو ساخناً ولا قيمة للفاتر لأنه لا يحمي ولا يبرد كما يشير المثل الحميري إلى الإنسان العاجز (لا هو بارد فَيصقَع ولا حامي فيلسع) وهذا ما أكَّد عليه (أبو العِبَرَ) الذي مال إلى الشعر الساخر المضحك في قوله :

« وجدتني بين أبي تمَّام والبحتري وابن الرومي وابن الجهم ولا أضاهي أحداً منهم فهربت من الشعر الفاتر إلى الساخن اللاذع لأن الفاتر لا يروي غُلَّه ولو ملأ القُلَّه ، وليس الشعر إلا بارد يغم أو ساخن يهم » . وهذا تجاوز للعادية إلى غير العادي الذي تميزه صفة ، وإذا لاحظنا الظَرْف والشجاعة فإنهما يلتقيان في صفة الذكاء أو في حضور البديهة ويفترقان في سائر الوجوه ، إلا أن للظرافة بطولتها وللشجاعة مكانتها ، وقد عنيت الثقافة اليمنية السماعية بفكاهات الظرفاء وبمواقف الشجعان فأرَّختهم من خلال أقاويلهم وأخبارهم ، فصاغت الأبطال والظرفاء من نسيجين : من عناصر الثقافة الموروثة ، ومن واقع الأبطال وأقاويلهم أو من أقاويلهم والقول

عنهم بدون تنويه إلى شخوصهم وعصورهم من أمثال : (سُطيح بن بُطيح) فهو مَضرب المثل في الجود والشجاعه ، فإذا هدّد انسان انساناً آخر سخر من تهديده قائلاً : سُطيح بن بُطيح في عصره ، وإذا تكاسلت الكِنَّة الحبلى اكثر من المعتاد ردَّدت الحماه : ماها لاتقوم بمهماتها كأن في بطنها سُطيح بن بُطيح ، وإذا تباهت الأم بابنها لا تعدم من يقول لها : ماولدتي سُطيح بن بُطيح ، حتى صار « سُطيح » مثلاً للجنين وللطفل وللمغرور بقوَّته ولكن على جهة التهكم وبالأخص في صنعاء ، وهذا التهكم ينطوي على دلالات أهمها : أن سُطيح معدوم المثيل وأن الأمهات لا يلدن مثله .

أثارت هذه الأقوال التساؤل عن سُطيح بن بُطيح : ماذا كان يعمل ، ومن قارع من الأبطال ، وماذا باح من الأقاويل وأين يقع في سِيَر الأبطال الشعبيين ؟؟ !

و لم يجد طالب المعرفة في المدينة غير التمثيل بسطيح بن بطيح كأعلى نماذج الشجاعة والشهامة ، إلا أن عجائز القرى وشيوخها يخبرون عنه ويحفظون من أقواله ماسمعوه من الآباء والأمهات .

قال أحد المعمَّرين : « أن سُطيح كان يسكن قلعة بالقرب من صنعاء تتحاماها الدولة والقبْيلَه ، فمن التجأ إليه أمن من السلطان وكيد الأخوان » .

وفي الثلاثينات كان يردِّد النشَّادون الجوَّالون أشعاراً في سُطيح تشبه الشعر المصري في (أبي زيد سلامه) من أمثال هذا النص :

قالـو اهـرب وِلْد عامرْ   قبل طيـر الصُّبَّيـحْ
مسافة اليوم وامسـى   بـاب قلعـة سُطيـحْ
قل للعساكر وَلَدْ عامرْ   بزغـــــن النَّمِـــرْ

وهذا الشعر الذي يُشبِّه قلعة سطيح بإبط النمر لمهابتها يبدو لشاعر « عتمي » أو « وصابي » أو « تعزي أو ظالعي » بدليل عبارة : بزغن النمر ، لأن هذه المناطق تضع الباء بدل في الظرفيه على عكس المناطق الوسطى والهضبة فتقول المناطق المذكورة : فلان مقيم بصنعاء ، وتقول صنعاء وغيرها من سائر المناطق : مقيم في صنعاء ، وهذا لايحدّد

بالضبط لأن الشاعر قد يلجأ إلى مفردات من أي منطقة يعرف لسانها لكي يستقيم الوزن الشعري ، أما المناطق الوسطى فتروي عن سُطيح قوله : « الصيد لمن حضر ونظر » ويحكون أنه كان يستقبل الضيوف ويخرج هو وصحبه لاقتناص الأرانب والأوبار والوعول ، فيكرم ضيوفه بقنصه وقنص رجاله ، وهذه أشارة إلى فقره وفروسيته الصيّاده .

لكن من هو سُطيح بن بُطيح ؟
ان هذه التسمية غير شائعة في اليمن .
فهل هذا لَقَب ؟ .إنه اسم عَلَم

لأن النسبة إلى أبْ تدل على التسمية وليس سُطيح وبُطيح من الأسماء الشائعة . فهل هذا الرجل وأبوه من الأسماء الخرافية ؟ . لقد عرف في الجاهلية كاهن تسمى (سُطيح) وكان هو وصاحبه (شقيق) من أشهر الناس بالعرافه ، فتسمية سُطيح ممكنة مادام لها مثال سابق ولكن هذه السجعة تدل على الصناعة (سُطيح بن بُطيح) وبُطيح أقل شهرة من سُطيح في التسمية اليمنية . فهل سُطيح من صنع الثقافة الشعبية والعرافية بوجه أخص ؟ .

أن أوصافه تدنيه من سيد صعاليك الجاهلية (عروه بن الورد) الذي كان يشرك جميع الصعاليك في زاده ومائه .

فهل سُطيح بن بُطيح من صعاليك اليمن المتأخرين الذين سمّاهم المؤرخ الحرازي في القرن الـ ١٨م بـ (الزعّارين) ؟ .

إن هذه التسمية لصعاليك اليمن تختلف عن تسمية الصعاليك الاسلاميين : كالشُطّار والعيّارين في العراق ، والأحداث في سوريا ، والفتوّات في مصر .

أن الصعلكة في الإسلام غايرت صعاليك الجاهلية ، لأن الصعلكة في الإسلام نشأت في ظل نظام أهم مسئولياته تأمين الناس من الناس فظلّت الصعلكة مقموعة ، ثم انتشرت إبأن ضعف الأنظمة ، فكانت لهم انظمتهم إلى جانب النظام أو في النظام

في كل الأقطار ، ولعل ظهور الزغّارين في اليمن يرجع إلى القرن السابع عشر وماتلاه إلى عشرينات القرن العشرين ، حتى أن « صنعاء » أشعلت النار في سطوح البيوت ترحيباً بالحملة التركية الثانية في آخر القرن التاسع عشر لكي تقضي على الزغّارين الذين كانوا يخيفون السبيل ، وقد اكتسب الوالي التركي « أحمد فيظي » سمعة مدوّية لأنه قبض على « علي حسين الدفعي » وجماعته من الزغّارين في ضاحية « شعوب » المتصلة بصنعاء يوم ذاك ، ولعل صعاليك تلك الفترة كزملائهم في الأقطار الأخرى تطوَّروا إلى أسوء لفقدانهم شهامة أسلافهم في الجاهلية إلى العصر العباسي الأول ، إذ لم يقتصر سطوهم في العصر التركي على الأغنياء وإنما كانوا ينتهبون مايجدون ، ولعل سُطيح ابن بُطيح كان مثالاً منشوداً للصعلكة الثائرة ، أو أنه حقيقة تأريخية عدّدت الثقافة الشعبية صورها ، على حين اقتصد التصور الشعبي في تكوين صورة (أبي زيد) ولعله من غير فئة الصعاليك ، وربما كان من أصحاب الوجاهة الرسمية كما يشير هذا القول : (صحبة أبو زيد اكبر فَيْد) .

فإذا كانت صحبته أعظم غُنم أو فَيد على عبارة القول فإنه مرجو الخير مأمون الشر ، وهو يوازن كل الناس كما في هذا القول : « أبو زيد عِدله والرجاجيل عِدله » .

فمن هو أبو زيد ؟ .

أنه إنسان وجيه عند الحاكمين كأحمد بن علوان في القرن الثالث عشر عند الملوك الرسوليين كما يلمح هذا القول : « من احتمى بأبو زيد نجى من القيد » وهذا القول : صحبة أبو زيد ضمان وحمايته أمان . لا تروي الحكايات أقاويل عنه وإنما تستكثر من الأقاويل فيه ، ولعله كان مشتكى من الظلم العائلي والظلم الرسمي وكان قادراً على حماية اللائذين به وعلى الانتصاف للمظلوم ، فليس (أبو زيد) كسطيح بن بطيح ولا هو غاز كأبي زيد الهلالي ، وإنما هو رجلٌ ممكن الوجود وموفور النظراء في كافة العصور ، ولعله ظهر في فترة سيئة السلطة عنيفة الاستبداد فكان ملاذاً قوياً ، أما الذي يشبه سُطيح من وجه واحد فهو (قحوم الخلا) ولعل هذه التسمية جاءت من صفة ، وأهم الحكايات عنه نشأت عن موته وعن العظة من موته قيل :

« أنه كان عائداً من الصيد فتوجّس من كمين فركض أسرع فانزلق به الصخر فوقع من شفى تل فتمزق على الصخور والحصى فأطلق مصرعه هذا القول الذي صار مثلاً : « ياقحوم الخلا سر دلا ») ، وفي هذا إلماح إلى غرور القوّة وإلى مكامن الضعف في القوي ، ومن هذا القول نشأت حكايات عن قحوم الخلا ، قيل : « إنه قتل النمره وهو غلام ، لأن الجوع دفعه إلى ارتضاع النمره حين شاهد انتفاخ محالبها فانسلّ من بين رجليها وامتص حليبها ولم يصل إليه ظفرها ، ولما رجعت النمرة إلى جرائها لم تجدفيها حليباً لارضاعهم ، فخرجت باحثة عن الغلام الذي رضعها ، ولما رآها مقبلة رماها بحجرة في رأسها وبثانية وبثالثة وظلّت تقاوم حتى عرف أن ساقيها أسهل للكسر من رأسها فرجمها بصخرتين حتى عطّل حركتها واقتلع ظفرها ورماها قتيلة على الطريق بعد أن انتزع أفضل لحمها » ، فتسببت هذه الحادثة بوصفه (قحوم الخلا) لأن جرأته نشأت من ارتضاعه النمره والقحوم صفة كل جريء ، إلا أن صفة هذا البطل آلت إلى تسمية لم يعرف بغيرها ، ولم تعرف حياته إلاّ بتنبيه مصرعه .

فهل قحوم الخلا من خلق الخرافة الشعبية ؟ . إنه ممكن الوجود لأنه مسبوق بمثالين من صعاليك الجاهلية : الأول « السُليك بن السلَكه » الذي اشتهر بسرعة العَدْو والذي أشتهر بموت يشبه موت قحوم الخلا .

ألم يمت السُلَيك بعثرة قدمه في رواية وبلدغ حية في رواية أخرى !!
لقد كان موته بأهون الأسباب كما يشير رِثاء أمه اياه :

راح يبغــي نجــوةً	من هــلاكٍ فهــلَكْ
ليت شــعري ضُلَّةً	أي شــيءٍ قتلــكْ
والمنايــا رَصَــدٌ	للفتى حيث سـلكْ
كل شــيءٍ قاتـلٌ	حين تلقــى أجلـكْ

إن رثاء أم السَلَكه لابنها الصعلوك زاد من غموض أسباب موته ، وزاد البيت الأخير من جدل الفقهاء حول الموت الطبيعي والقتل ، فرأى القدريُّون رأي أم

السُلَيك الجاهلية أن القتل أجل ، ورأى المعتزلة وفقهاء الهَدَوية الزيدية أن القتل خرم أجل وليس أجل بدليل حكم القصاص إذ لا عقوبة إلا على ارتكاب جرم ، وصنّفوا الموت إلى ثلاثة : الموت الطبيعي بتعطل القوى عند الشيخوخه ، الموت الاعتباطي بحادث عارض كانهيار جدار كاعتراض وحش ، والموت بالقتل وهو خرم للأجل لأنه قطع مواصلة العمرالى بلوغ الأجل ، وهذا ما أشار إليه لغة أبو هُذيل في رثاء بنيه :

سـبقوا هَوَيّا وأعنقـوا لهَوَيْهُمُ
فتُخرِّموا ولكـل جنـبٍ مصـرعُ

أما الشعب فينتزع أحكامه الأعرافية في الأجل واخترامه بالقتل من نوع الحادث ، فإذا وقعت الطعنة أو الطلقة في مقتل سمّوا هذا : (قتلاً صريحاً) أما إذا مات المرء بحادث هيِّن لا يتسبب في الموت غالباً قالوا : (هذا أجله ولو لم يكن أجله لما مات) ويمثِّلون لهذا بأفراد وقع لهم نفس الحادث ونجوا من الموت ، فالسقوط من جَبَل أو من دار عالية يسبِّب القتل أما من شرفة أو صخرة فإن النجاة ممكنة والموت أجل .

فموت « السُلَيك » كموت « قحوم الخلا » اعتباطياً وهذا وجه الشبه بين الصعلوكين ، إلى جانب وجه آخر ينتظم « قحوم الخلا » و« عروه بن الورد » وهو الرضاع من النمره ، كما قصت الحكاية الشعبية عن قحوم الخلا ، وكما تغنّى « عروه » بارتضاعه من النمرات في قوله :

أرضعتني نمور فيلكى شطريها
فلا شبّ من غَذَته النيـاقُ

قد يكون « عروه » مشبهاً نفسه بالنمور لطول معاشرتها حتى رآها أهله ، وقد يكون بيت « عروه » نواة حكاية « قحوم الخلا » ، فهو ممكن الوجود مادام مسبوقا بأشباه ، وقد يكون نموذجاً تخيلياً ، ولكن هذا التخيل ثقافي لا خرافي ، لأن الثقافة الشعبية لا تؤرخ الأحداث وإنما تصنع نماذج من معارفها بنماذج ، ولعل هذه النماذج البطولية من حقائق التأريخ ولكنها مجسمة الصور كثيفة الألوان بالتصور ، فليس هناك

اختلاف وإنما استكثار وتهويل كعادات الحكايات المروية التي يزيد فيها كل لاحق إلى محكيات السابق .

أن هؤلاء الأبطال من نسيج الواقع وزخرفة التصور الشعبي ، كالظرفاء الشعبيين من ناحية اختلاف الحكايات عنهم أو التزيد إليها واصطناع المواقف وتجسيم النموذج ، وقبل الوصول إلى الظرفاء المضحكين قدماء ومعاصرين ، ينبغي الإشارة إلى التظرف والظرفاء في التأريخ الأدبي ، فقد كان يُسَمَّى المُجّان الشعراء بالظرفاء ، لأنهم أصحاب فكاهة تُلَطِّف المجون أو تهوِّن محنة الفقر فكان تفكه : بشّار وأبي نواس وأبي دلامه لا يقلّ قدراً عن مكاناتهم الشعرية واللغوية ، حتى صنَّف الأوائل الظرف من فنون الأدب القولي فقالوا : « شروط الأديب : حذق المهارات في القنص والطرد ، واجادة الاضحاك بالنوادر ، ولعب الشطرنج والنرد ، واتقان السباحة والمسايفه .. فمن اكتملت له هذه الآلات فهو أديب ظريف ونديم أنيس » .

وكان الخلفاء والوزراء يختارون الجلساء والندماء من المضحكين بالحركة أو بالمزاح القولي أو بحسن الحضور ، كما أشار إلى هذا (دعبل الخزاعي) في إحدى هجائياته الالماحيه :

أفي الحق إنَّ صديقاً أتاك
لتكفيه بعض أحزانه
فتأمر أنت بإعطائه
ويأمر سعدٌ بحرمانه
ولست أُعيب الشريف الظريف
يكون غلاماً لغلمانه

ففي البيت الأخير إشارة إلى اقتران الشرف بالظرف ، حتى يكون المالك مملوك مماليكه أو غلام غلمانه ، نتيجة رفع الكلفة بين سادة القصور وحشمهم اللطفاء ، وفي البيت الأخير أيضاً ايجاز تأريخي لتسلّط الغلمان على مقاليد القصور ، نتيجة الإغراق في الترف والميوعة في الظرف حتى عدّ بعضهم الزندقة من إبداء التظرف ،

كما في قول ابن المعذّل :

يابن يزيد ياأبا جعفر
أظهرت ديناً غير ماتخفي
ولست بالزنديق لكن ما
أردت أن توصف بالظرفِ

ومن الأقاويل السائرة في الظرف والظرفاء والمزاح والتفكّه ، تكوّنت كتب « المستطرفات » التي كانت أحفل الموسوعات الأدبية في القرن الثالث والرابع عشر م ، من أمثال : مستطرف « الإبشيهي » الذي جمع من كل فن مستظرف ، ومن أمثال « أنس الجلساء من أشعار النساء » لجلال الدين السيوطي .

بهذين الكتابين وأمثالهما أصبح للظرافة فن أدبي وتأريخ فني شمل الأدباء والفقهاء والأمراء والسوقه ، وكانت الشعوب في عصور التداعي السياسي تحاكي الثقافة الرسمية وتصنع ثقافة شعبية ، أبطالها من غمار الناس ونماذجها من بيوت الشعب ، ولعل عبودية (عنتره) وهزيمة (سيف بن ذي يزن) سبب تعاطف الشعب معهما ، حتى أبدع الشعب لهما سيرتين تضاهيان سِيَر الملوك الفاتحين ، وكان التفات السِيَر إلى الماضويين سبب خلق النموذج الواقعي الذي صنعته الحكايات الشعبية ، ومن الملحوظ أن أغلب الضاحكين المضحكين من فقراء الشعب وحكمائه ، كما أن أغلب فكاهاتهم نتاج مرارة الفقر من أمثال : « جحى » عصر الرشيد ، أو « جحى » عصر تيمورلنك ، أو « جحى » العصر الأيوبي واسم الأول دجانه بن ثابت والثاني نصر الدين الرومي والثالث حُميد النَبَقي .

فقد كان (جحى) الأول ساخن الفكاهة حاضر البديهة . خرج الرشيد ذا ليله متنكراً قتلاً للسأم ، فرآى رجلاً حوله جماعة فاستدعاه فأبى قائلاً : الناس يأتون إلى أمير المؤمنين ولا يأتي اليهم ، فدنا منه الرشيد سائلاً : إذا كنت أمير المؤمنين فماذا يكون هارون الرّشيد ؟ قال : يكون أمير المؤمنين حقاً واكون أنا أمير الأحلام حين ينام الناس وتخلو الأسواق . فضحك الرشيد لأنه عرف جحى الذي سمع عنه كثيراً .

أما (جحى) الثاني فكان ساخراً بمدوّخي الشعوب .

سأله تيمورلنك : كم تقدرّ ثمني ياجحى ؟

قال : عشرة دراهم .

قال : ويحك حزامي وحده بعشرة دراهم .

فقال جحى : لم أبخس حزامك ثمنه .

فضحك (تيمورلنك) ، وأنسته حلاوة الفكاهة مرارة السخرية التي مارأت له ثمناً وإنما ثمنّت حزامه لأن الذي تحت الحزام لايساوي شيئاً .

أما (جحى) الثالث فكان حماره مصدر غفلته وفطنته ومادة إضحاكه . قيل له : أين يقع نصف الأرض ؟ فقال : تحت حافور حماري فقالوا : ومادليلك ؟ فقال : إذرعوها تروا صدقي ، ومن الواضح أن عهد التفكُّه من لوازم عهود التداعي السياسي ، كمعادل لحقيقة التدهور أو لتمويه مرارة الحقيقة ، ومن لوازم عهود النعيم كعلامة على الاطمئنان الاجتماعي ، وإذا كان الظرفاء الأدباء قد ظفروا بالتدوين التأريخي ، فإن ظرفاء اليمن ــ على صلتهم بالطبقات الخاصة ــ كانوا من فقراء الشعب ومن الذين لم ينلهم حبر التأريخ ، بدليل أن فكاهاتهم ظلّت قيد الرواية الشفوية على صدورها من البؤس الاجتماعي .

ومن أشهر الأسماء الفكاهية (أحمد المعطري) ، الذي تدل حكاياته على نشأته في مدينة صنعاء وعلى أنه نال حظّاً متوسطاً من التعليم ولم ينل حظّاً في الوصول إلى منصب يكفيه شدة الحاجة ، فتحوَّل إلى فكاهي لتموية الحقيقة المرّه أو للهزء بالحياة الجائره ، وكان يسمى هذا الرجل بـ (أبي أحمد) فلا يناديه أحد بغير هذه الكنيه ، وهذا دليل قربه من النفوس وصدق مودَّته للجميع ، حتى تسمَّى أبو المجتمع كباراً وصغاراً ، واعتقد صدق هذه الأبوَّة المطلقة كما تقصّ هذه الحكاية :

« خرج عشية العيد من بيته الخالي من لوازم العيد باحثاً عن مصدر لوازم غده ، فطاف بالأصحاب ومرّ بالتجاَّر و لم تمتد إليه يد بمعروف ، وكان لا يسأل لأن تسليمه من موجبات العطاء بلا سئوال ، ولكنه في تلك العشية عانى خيبة المسعى ، فعاد إلى بيته خالي الجيب واليد ، وعندما قرع باب بيته قالت له زوجته : مُرّ بهدوء في الدهليز حتى لا تقع في صفيحة السمن أو تعثر بجراب القمح أو كيس الدقيق أو ظرف العسل واغلق الباب سريعاً لكي لا يهرب الكبش .

فقال : ومن أوصل هذه الحاجات ؟
قالت : الرجل الذي بعثته محمَّلاً بها .
قال : مابعثت أحداً .
قالت : لأدري ــ طرق الباب رجل ومعه حَمَلَه وأخبرني بأنك أرسلته بهذه الحاجات وبعد مارأى (المعطري) ذلك الرزق خرج من دهليزه رافعاً يده مردّداً : أنا داري بك انك كريم عظيم ولكن بكَمْ تجغر أبوك أحمد .

وهذه الحكاية تنطوي على دلالة تعاطف الناس ، وعلى مكانة « المعطري » في نفوس أهل اليسار ، غير أن هذه الحكاية تحوَّلت إلى أحلى فكاهه ، لأن « المعطري » خاطب الله وكأنه يخاطب أحد عارفيه الذي يناديه (أَبه أحمد) أما عبارة كريم عظيم فهذا برهان ثقته بالله وأن كدَّره بقصد الاختبار أو (جَغْرِهِ) على حد تعبير الفكاهه . لكن كيف طارت فكاهة (المعطري) التي همس بها من باب بيته تحت جنح العشيه ؟ .

لقد أصبحت هذه الحكاية تسلية يوم العيد ، وفكاهة (صنعاء) وغيرها من المدائن فيما بعد .

فهل قال (المعطري) هذا ؟ .

من الجائز أنه قال ما قال ، ومن الجائز أن غيره هو الذي حاك الحكاية لكي تنتج تلك الفكاهه ، وإذا كان غير (المعطري) هو الذي قال تلك الفكاهة ، فأُنه كان يعلم إمكان انطباقها على (المعطري) الشهير بالاضحاك وبالتفكه الذكي ، كما تشير هذه الحكاية :

« كان للمعطري (كبش) يسمِّنُه للعيد ، وكان يظهر هذا الكبش للجيران ، كما كان يُشهر سمعته بشراءِ العلَف كل يوم ، وعندما أُقترب العيد كان يستدين من المتنفعين بالجلود إلى ظَهْرْ جلْدْ الكبش واعدا كل واحدٍ بأنه سَيخصهُّ به ، حتى بلغ دائنوه عشرة أشخاص وأصبح المبلغ اكثر من ثمن جلود كباش عديده ، وفي ضحى يوم العيد تجمّع أصحاب الدين على باب منزل (المعطري) في انتظار سلخ الكبش

لأخذ جلده ، وكلّ يظن أنه وحده الموعود بذلك الجِلْد ، غير أن (المعطري) تباطأ حتى تجمَّع الدائنون ، وحين رآهم مجتمعين رمى لهم جلد الكبش من نافذته قائلاً :
ـ خذوا حقكّم .

فأضحكهم من الورطة التي أوقعهم فيها ، فذهبوا بغنيمة المَرح بدلاً من جلد الكبش ، وشاعت الفكاهة على العادة حتى أصبحت أحدوثة العيد كسابقتها .

ولعل اختيار العيد لهذا التفكه ينطوي على اشارتين : الأولى احتياج العيد إلى الطرافات التي تناسب جوّه . والثانية تجسيم حالة الفقراء أبان هناءة الهانئين ، وكان للعيد فرادة لأنه كان المناسبة الوحيدة التي يحشد لها الناس مدّخرات العام ، ومن الملحوظ أن أغلب فكاهات المعطري شعبية النشأة والمرمى ، على عكس المضحكين في التأريخ الذي كانوا يرفّهون عَلى الخاصة ، أما (المعطري) فلم تكن له في القصور إلا فكاهة واحدة ، وذلك عندما قصد الإمام المتوكل (إسماعيل) صاحب (ضوران) ، ولما أذن له بالدخول لم يسلّم كالزائرين وإنما انفجر بالبكاء عند دخوله مجلس (المتوكل) وعندما استعلمه عن الحال ، طلب الخلو بالمتوكل ليسرّ إليه شكواه فنجح في هذا ، ولما خلى بالمتوكل زاد من علوّ بكائه شاكياً بأن زوجته ماتت صبيحة ذلك اليوم ولا يملك من النقود ما يقدره على مراسيم الجنازة وواجب العزاء ، فأعطاه (المتوكل) هبةً سنيَّة رحل بها على عجل لتنفيذ مراسم الدفن ، وفي سمَرَ تلك الليلة قصَّت زوجة المتوكل على زوجها أنها أعطت زوجة المعطري خمسين ريالاً لكي تنفق على دفن زوجها ، فاحتدّ الجدَل بين المتوكل وزوجته حول من الذي مات !

المتوكل يصرّ أن زوجة المعطري هي التي ماتت ويستشهد ببكاء زوجها وسوء حاله وتهدّج صوته ، وزوجة المتوكل تُصِرّ على أن الذي مات هو الزوج وتستشهد بنحيب زوجة المعطري وحزن حركتها وسوء مظهرها .

ولم يَقنع أحدهما الآخر .

وفي صباح اليوم التالي أصبحت حكاية المعطري وزوجته أسْيَرَ النوادر على الشفاه وأغرب الفكاهات .

فهلْ كان المتوكل إسماعيل على غير دراية بمقالب المعطري ؟ !

من الجائز أن المتوكل إسماعيل كان مشغولاً عن تلك النوادر بالصراع على الحكم وبمكائد الطامحين ، وبكثرة الخارجين عليه .

ومن الجائز . أن موقف المعطري وزوجته من نسيج حكاَّئين مثقَّفين ، صاغوا حكاية (المعطري) على غرار حكاية (أبي دلامه) وزوجته عند (المهدي العبّاسي) وزوجته .

ومن الجائز أن المعطري استفاد من قصة أبي دلامه وزوجته ، فأعاد التجربة مع (المتوكل) بعد ثمانية قرون من موت أبي دلامه .

وذلك لأن تجارب الشعوب متماثلة كتماثل ثقافتها ، وهذا الموقف مع المتوكل يحدد عصر (أحمد المعطري) ، فإذا كان هذا الموقف مع المتوكل إسماعيل حقيقي ، فإن المعطري من مضحكي القرن الـ ١٧ للميلاد ، وعلى بعد عصره فإن نوادره ماتزال طرية كأنها من فن الأمس القريب .

فمن هو أحمد المعطري ؟ .

ليس له أخبار مكتوبة ، وليس هناك اشارة إلى إسم أبيه أو عائلته أو أولاده ، فكل الحكايات عنه وعن زوجته كـ (جحى) الأول مع زوجته ، أو (جحى) الثالث مع زوجته وحماره .

ولعل كبش المعطري في تلك الفكاهة معادلاً لحمار (جحى) الثالث .

فعلى شخصيته طابع الثقافة الشعبية ، وليس عليها رائحة التأريخ ، مع أن الرجل من الذين تعلّموا ، لصلته بالذين يقدِّرونه ويعرفون حقهم عليه ، فلو كان فقيراً عادياً لما حُمِلَ إلى بيته الدقيق والقمح والسمن والعسل والكبش تحت ستار أنه الذي بعث بهذه المتطلبات ، ولو كان فقيراً من غمار الفقراء لتقاضاه الدائنون نقودهم التي أخذها على ذِمَّة الكبش ، ولو لم يكن له مظهر المتعلمين ولغتهم لما أدخله حاجب المتوكل ولا أحسن « الإمام » استقباله وأجاب طلبه .

وهذا برهان مكانة (المعطري) أو مكانة الفقير المتعلم الذي يستحيي من سئوال العطاء الذي يجيبه بدون سئوال ، ذلك لأن (المعطري) من غمار الفقراء ، الذين لم يبلغوا حظوة (المعطري) عند القادرين على الاعانه .

فوجود (المعطري) كحقيقة أمر ممكن الحدوث وتخيل مواقفه وتفكهه قائم على نظائر وأشباه من التأريخ ومن واقع فترة (المعطري) ، ومن الدلائل على قدره هو تكنيته (أبي أحمد) لأن هذه الكنية جاءت من اكرام شخصه وليس من علائم شيخوخته ، وهي ترادف في الريف (عمّي فلان) لقصد التقدير أما في المدينة فإن الدلالة على الإكبار قولة (أبي فلان) حتى ولو كان شاباً كالوالد محمد غالب صدقه الذي غلب عليه لقب الوالد عند كل الناس من آخر الخمسينات إلى وفاته في الثمانينات ، ولعل كنية (المعطري) تكونّت من شبابه ، لأن تلك الفكاهات التي انتشرت عنه مليئة بحيوية الشباب أو بصحة الكهل وليس عليها ضيق صدر الشيخ أو تبرّمه ، كما نلاحظ في فكاهات (سيدنا لطف حاتم) .

فإنها نتيجة التضجرٌ من الحياة والتبرم من سؤ الطالع ، مع أن سَيْدَناَ لطف حاتم يشبه المعطري من ناحية نيل التعليم ، ولعل لقبه بـ (سَيْدَناَ) لقب مهنة تعليم صبيان ، وهذه المهنة شحيحة العطاء لقلّة ميل الناس إلى التعليم في أول هذا القرن زمن « لطف حاتم » ولغلبة الفقر على بيوت الصبيان ، وربما كان انقطاع فترات التعليم اكثر من اتصالها ، فلم يشكل التعليم عملاً دائماً إلا في الكتاتيب الرسمية ، أما الأهلية فكانت غير منتظمة ، ولعل (حاتم) كان صاحب (معلامه) أهلية من تلك المعلامات التي كانت منبثّه حول مساجد المدائن وبعض القرى .

وكان (سيدنا لطف حاتم) دائم البحث عن عمل أسخى إلا أنه كان يخفق كما تشير حكايته الآتية :

« رأى (حاتم) بعض أقرانه يحصلون على مأموريات في لواء تعز وإب ، وكان يتبع المأمورين أقاربهم واصدقائهم العاطلين فيحصلون على كسب ، وكان (لطف حاتم) يلاحظ على العائدين إلى صنعاء مظاهر الرخاء ، ولأنه كان معلماً فلابد أن له معاريف من المأمورين ، فاعتزم على السفر من صنعاء وبات في مقهاية (حزيز)

وفي نومه رأى سواقي الأرزاق وعلى حافة كل ساقية إسم صاحبها ولم يجد إسمه على أي ساقية ، فسأل الموكَّل على السواقي عن ساقية رجل إسمه لطف حاتم فأخذ يقلب دفتر الأرزاق حتى وجد الاسم فأشار إلى ساقية بعيدة وقال : تلك ساقيته . فرآها (حاتم) ناضبة لا تلمع عليها قطره ، فقال للمُوكَّل : هل ستظل هذه الساقية ناضبة ؟

قــــال : نَعــم
قال حاتم : حتى لو سافر صاحبها إلى اليمن الأسفل ؟
قــــال : حتى لو سافر إلى اليمن الأسفل .

فانثنى (لطف حاتم) إلى (صنعاء) قاصاً على جلسائه رؤيا نومه في مطرح (حزيز) .

وهذا التصور من صميم تصور الشعب لقسمة الأرزاق كما يشير هذا القول الشعبي :

ياطالب الرزق لا تطلب سوَى العافية
الـرزق مســتاق مثل الغيل في الساقيه

وهذا النص من نوع رؤيا (حاتم) إذ شاهد في رؤياه سواقي الأثرياء متدفقة : فتلك ساقية غمضان ، وتلك ساقيه عسلان ، وتلك ساقية السنيدار ، وتلك ساقية قاطن .

أما لطف حاتم فإن ساقيته بلا ماء فلا جدوى في تطلب الرزق الذي ليس له منبع ، تلك إحدى حكايات (لطف حاتم) الشهيرات ، وليس له فكاهات تضحك برواياتها كالمعطري ، وإنما كان نطقه يضحك سامعيه من كل ماحكى ، فهويشبه (حمود السلاَّل) الذي يفكِّه بقوله ولا يضحك بالقول عنه ، ومن المضحك أن أغلب فكاهات (حاتم) من انطاق التبرُّم : « حكي أن أحد أصدقائه أهدى إليه ساعة جدار عند وصوله من (عدن) فسرَّته تلك الهدية طيلة يومه ، وفي الليل عانى

قلق النوم وكان يسمع تلك الساعة تتكتك فتزيد من اقلاقه ، فقام غاضباً وانتزعها من الجدار ورماها من النافذه قائلاً : أربعة مسامير تسهرك لا الصبح .

وشاعت تلك الأضحوكة فأبهجت ، لأن الذين سمعوها تصوروا ذلك الرجل الغضبان وهو يتحرك من فراشه ويحطّم تلك الهدية في سرعة اللَّمح ، لأنه كان نافد الصبر أمام كل مرارة .

ومن أشهر حكاياته تلك الحكاية العائلية ، فعندما أحسّ عجز الحياة الزوجية شكى إلى أحد العطّارين فوصف له نوعاً من الحلوى أعطاه إياه ، وأرشده أن يستعمله بعد حمَّام ساخن ، فخبأ قطعة الحلوى إلى رجوعه من الحمّام ، وفور عَوده بحث عنها ولمّا لم يجدها سأل زوجته عنها ، فأخبرته أنها أكلَتها فأمتد على بطنه طالباً منها أن تقوم هي بالمهمة التي كان سيقوم بها ، وشاعت تلك الطرفة الحاتمية التي أفسدتها بالتحوير الكتابي حتى فقدت فكاهيتها بفعل ترجمتها من لغتها ، فتفكّه (لطف حاتم) مضحك منه وغير مضحك من غيره ، لأن أداءه الخاص هو الذي كان يجعل لأقواله وقعاً فكاهياً يفجرٌ الضحكات ، وذلك لأن الفكاهة تضحك بأدائها أكثر من مادتها ، بل أن النكتة الجيِّدة لا تصلح من كل راوٍ ، لأن شخصية المُضحِك تضفي على قوله خفَّته المعهودة وحركته المثيرة ، وهذا ما اتَّصف به (لطف حاتم) وأنداده من الظرفاء الفقراء الذين عاصروه من أمثال : محب هاجر ومحمد الشهاري وعبد الله العنسي في صنعاء ، وأحمد الحبابي في يريم .. وكان (محب هاجر) يشبه لطف حاتم في البؤس ودواعي التفكه ، حتى أن اكثر فكاهات (هاجر) انتسبت إلى (حاتم) والعكس من أمثال هذه الفكاهه .

قيل : « أن أحد أصحاب (حاتم) طلب منه أن يعيره حماره فاعتذر بأن حماره معار في سفر وعقب الاعتذار نهق الحمار من اصطبله ، فقال طالبه : ها هو الحمار موجود ، فرد (حاتم) : هل تصدق الحمار ولا تصدِّقني » ؟

فانصرف المستعير ضاحكاً وشاعت الفكاهة كأطرف ردٍ وأسرع بديهة .

إلا أن الصنعائيين اختلفوا في نسبة الفكاهة ، فبعضهم عزاها إلى (حاتم) وبعضهم إلى (هاجر) ، وكانت منطبقة على الاثنين ، إلا أن الذين نسبوها إلى (هاجر) استدلّوا بأنه كان يملك حماراً ولا يملك (حاتم) ظلفاً فامتلكوا البرهان في نسبة الفكاهة إلى (هاجر) .

أما المقائل الصنعائية فكانت تبتهج بهذه النوادر ولا تهتم بنسبتها إلى قائلها ، وربما كان التشابه بين الاثنين سبب اختلاف الرواة ، على حين لم يكن لعبد الله حسين العنسي ندّاً في تفكهه ، لأنه كان ينتزعه من المثاقفة العلمية ساخراً بذلك الجدل في مجالس العلماء : « ففي احدى الجلسات دار الجدل حول (المتفل) فقال بعضهم بأنه متفل بفتح الميم قياساً على اسم المكان كمدخل ومخرج ومنظر ومقعد ، وقال البعض الآخر أنه بكسر الميم قياساً على اسم الآله كمِدهن ومِغزل وكان « عبد الله العنسي » ساكتاً فاستراه أحد الجلساء ، فردّ (العنسي) قائلاً : للمالك في ملكه مايشاء ، فضحك الحضور لغرابة القياس بين المِلكية والتسميه اللغوية » .

« وذات مرّةٍ إرتآى بعض الحضور في مجلس (قات) القيام برحلة ترفيهية وطبخ الغذاء في مصيف (حدّه) في اليوم التالي فقال الأول : أنا عليَّ الكبش .

قالـوا : أكَّـد .

فقال : ملعون من خلف .

وقال الثاني : وأنا عليَّ الخضرة وملعون من خلف .

وقال الثالث : وأنا عليَّ القات وملعون من خلف .

فقال أحدهم للعنسي : وأنت ماعليك ؟

قال : وأنا عليَّ لعنة الله إذا تأخرت عن الحضور » وهكذا كان العنسي يجانس فكاهته بلون تحدّث المجلس فيحوّل الجِدّالى مَرَح ، لأنه على شعبيته كان أقرب إلى الخاصة من امراء وعلماء ، فكان خاتمة المضحكين على تلك الطريقة التي أسسها المعطري ومدّها لطف حاتم ومحب هاجر ومحمد زيد المفرح وحمود السلاّل وأحمد الحبابي .

لقد كان هؤلاء ونظراؤهم حلاوة المجالس الصنعائية في العشرينات والثلاثينات والأربعينات ، لأنهم شكّلوا امتداداً مختلفاً لأحمد المعطري ، الذي شاعت فكاهاته في كل المدائن اليمنية ، لأن الفكاهة التي كانت تبزغ في (صنعاء) سرعان ما تنتقل منها إلى المراكز ومدائن الأقاليم .

لهذا اتّصفت (صنعاء) بصنع الفكاهة وحسن تقبلها وجودة ترديدها والاضافة على غرارها ، فاتّصفت بأنها مدينة المرح والطرب والاطراب .

فالذي يؤرخ هذا الفن الفكاهي يؤرخ نصف قرن من الصفاء الصنعائي والتصافي الأخوي بين المجتمع .

فليس لهذه الفكاهات المتأخرة ذكاء فريد ، كأخبار (النواسي) و(جحى) وفطنة (أبي دلامه) وبديهة (المعطري) .

إلا أن هؤلاء الظرفاء مّثلوا المرح الصنعائي من رحيل الأتراك عام ١٩١٨ إلى منتصف الخمسينات ، وبرهنوا بشيوع فكاهاتهم على الاستقرار النفسي وعلى غياب القلق العنيف الذي كان سائداً في العهد التركي ، لأن جيل العشرينات والثلاثينات والنصف الأول من الأربعينات كان جيل الاطمئنان ، رغم بواكير القلق السياسي الذي تلامح من مطلع الأربعينات فأنه كان فردياً أو أفرادياً ، لأن المجالس الصنعائية ظلت تتعهد صفاءها بالتفكه المرح وبصناعة أمثاله ، لأن شيوع التفكه يستنفر المواهب التفكهية والحسّ التنكيتي ، وقد كان يسمى الفكاهي (ندراً) أو (منيدراً) وكانت تسمّى الفكاهات « نوادر » وربما كانت هذه التسمية من صنع المثقفين .

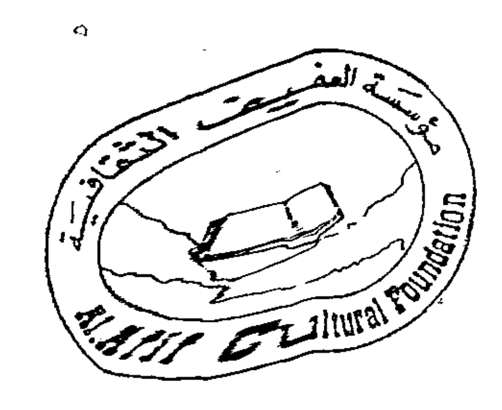
أما المجامع الشعبية فهي تسمي الفكاهي « زبّاجاً » لأن النادرة والنوادر من المعجم الأدبي كما في قول عبد الرحمن الآنسي من شعراء القرن الـ ١٩م

وكل أخبار الهوى نوادر يحمى عليها الماء وتبرد النار

وربما كان هذا البحث يحمل هذه الصفة ، لأنه لم يتقص كل النوادر والمنيدرين لتشابه أقاويلهم السماعية ، التي كانت اضحاكاً آنياً وفنّاً يستحق التنويه ، لأن ذلك الفن جزء من ثقافة الشعب ، لأنه من صنع أفرادٍ منه ، بفضل تقبل المجتمع هذا اللون وترديده واكرام قائليه .

فلهؤلاء الفكاهيين حضورهم المرموق إلى الآن كالأبطال الخرافيين من بعض الوجوه وكالفنّانين من بعض الوجوه الأخرى ، فإذا كان الأبطال تلبية الحاجة الشعبية فإن الفكاهيين سبب البحث عن تفريج الكظوم النفسية ، لكي يتحول التوتر إلى طاقة خلق ، ففن الفكاهة كفن البطولة ، تلك تستدعي رباطة الجأش ، وهذه تتطلب حضور البديهة الضاحكة المضحكة .





صــدر للمؤلــف

مجموعــات شـعريــة :

من أرض بلقيس عام ١٩٦١
في طريق الفجر عام ١٩٦٦
مدينة الغد عام ١٩٧٠
لعيني ام بلقيس عام ١٩٧٣
السفر إلى الأيام الخضر عام ١٩٧٤
وجوه دخانيه في مرايا الليل عام ١٩٧٧
زمان بلا نوعيه عام ١٩٧٩
ترجمه رمليه لأعراس الغبار عام ١٩٨٣
كائنات الشوق الآخر عام ١٩٨٦

صدرت الست المجموعات الأولى في مجلدين عام ١٩٧٨

دراســــات :

رحله في الشعر اليمني قديمة وحديثة عام ١٩٧٢
قضايا يمنية عام ١٩٧٨
فنون الآدب الشعبي في اليمن عام ١٩٨١
اليمن الجمهوري عام ١٩٨٣
الثقافة الشعبية تجارب وأقاويل يمنية ١٩٨٨

فهـــرس الكتـــاب

شيء كالتقديم .... ب

الذكاء اليمني في رأي بعض الآخرين ٧

المال عند حكماء اليمن ١٣

الخرافة الشعبية ١٩

التخيل والواقع في الخرافة الشعبية ٢٩

التسع البوارد أو الكَذب المعسبل ٤١

الخرافة الدائمة ٥٣

ثقافة الشعب من المرويات الشعرية ٥٧

ثقافة الشعب من المرويات التأريخية ٧٢

الألغاز الشعبية ٨٥

أطوار الآداب الشعبية ٩٥

الثقافة العمالية ١٠٤

فن الدوشنه وثقافة الدواشين ١٠٨

تماسي رمضان ١١٩

مكونات العوائد الشعبية ١٢٨

عوائد إشعال النار ١٣٨

عوائد قراءة الطالع ١٤٧

عوائد تفسير الأحلام ١٥٧

تأريخ العوائد الشعبية شعرياً ١٦٨

التمدح بالعوائد الشعبية ١٧٨

أيام كانتْ معالم ١٨٧

عادة الملابس من الضرورة إلى المظهر الاجتماعي ١٩٧

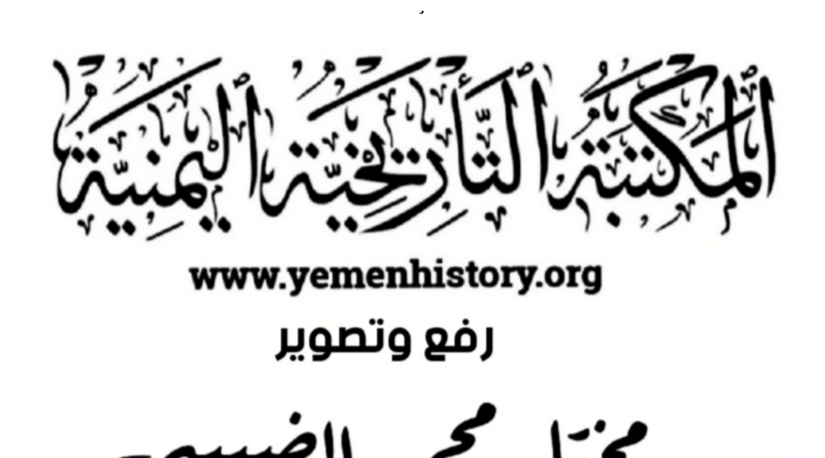
حوار المطر في الأدب الشعبي ٢٠٨

الأرض المستسقيه ٢١٦

الألوان في التعابير الشعبية ٢٢٥
الكنايات والتوريات في الأقاويل الشعبية ٢٣٤
اسجاع المقولات الشعبية ٢٤٤
محكيات المرأة اليمنية ٢٥٣
الصور الناطقة في الأقاويل الشعبية ٢٦٢
تطور اللهجات الشعبية ٢٧٦
أصالة اللهجات الشعبية ٢٨٥
دواعي القافية الشعبية ٢٩٣
فن القافية في الضمير الشعبي ٣٠٢
ثقافة التسميات ٣٠٩
أسباب الألقاب ٣١٦
مسألة الحياة والموت في الحكمة الشعبية ٣٣٠
الحكمة الشعبية .. اختيار الوسائل ٣٣٩
المعارف الشعبية بالحيوان ٣٥٠
أبطال وظرفاء ٣٦٣

● ● ●





رقم الإيداع ٣٣٧٣ / ١٩٨٨

دار المأمون للطبع والنشر ت : ٨٥٦٨٢٠ جيزة ــ جمهورية مصر العربية